DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

34. JAHRGANG 1960 HEFT 4 / DEZEMBER

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

POSTVERLAGSORT STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

Herausgegeben von Prof. Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30, Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2 und Prof. Dr. Friedrich Sengle, Ziegelhausen über Heidelberg, Moselbrunnenweg 25a

Schriftleiter: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 4/1960

Werner Schröder (Marburg), Armuot 501

Thomas Finkenstaedt (München), Galgenliteratur. Zur Auffassung des Todes im England des 16. und 17. Jahrhunderts 527

Franz H. Link (Frankfurt a. M.), Das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit bei Allen Tate und anderen new critics 554

Fritz Martini (Stuttgart), Deutsche Literatur in der Zeit des »bürgerlichen Realismus«. Ein Literaturbericht 581

F. W. Wentzlaff-Eggebert (Mainz), Benno von Wiese »Schiller« 667

Eingesandte Bücher 673

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 29 25 18. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die Prospekt-Beilagen folgender Verlage hin:
J. B. Metzler Stuttgart
Fr. Frommann Verlag Stuttgart
Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen und Zürich
August Bagel Verlag Düsseldorf
und Carl Hanser Verlag München
(Liegt nur einem Teil der Auflage bei)

Armuot

Von Werner Schröder (Marburg)

I

Das Achthaben auf das Wort ist erfreulicherweise heute wieder allgemein anerkannte – wenn auch nicht immer befolgte – Grundlage der Interpretation von Dichtung. Den wissenschaftlichen Betrachtern unserer älteren Literatur war es selbst in der Hochblüte geistesgeschichtlicher Systeme niemals ganz verlorengegangen; dafür sorgte schon der Zwang zu philologischer Sicherung der zumeist zweit- und dritthändig überlieferten Texte. Das dichterische Wort im eigentlichen Verstande ist nicht bloß Vehikel der Mitteilung, sondern selbst Träger eines Geistigen, das es entweder schon mitbringt oder aufgeprägt erhält. Für die Dichter sind Wörter nicht abgegriffene Münzen, ihres Amtes ist es, alten Glanz wieder bloßzulegen oder neuen hervorzurufen. Sie schaffen mit am Schicksal der Wörter. Gewiß nur selten in völliger Freiheit als Wortschöpfer, weit häufiger als sorgsam alte Bedeutungen Bewahrende oder neu entstehende Hegende und Pflegende. Bedeutungswandel älterer Zeit wird uns vor allem in der Sprache der Dichter greifbar, ist an ihrem Sprachgebrauch ablesbar. Wortgeschichte und Literaturgeschichte, Semantik und Interpretation greifen ineinander, sind voneinander abhängig, stützen sich wechselseitig. Der Wortgebrauch eines Dichters vermag durchaus wertvolle Aufschlüsse für das Verständnis einer Dichtung zu liefern. Die Voraussetzung dafür ist allerdings, daß er gründlich untersucht und nicht bloß nachträglich vorgefaßten Auffassungen dienstbar gemacht wird. Gerade das scheint mir leider der Fall zu sein in dem neuen 'Willehalm'-Buch Joachim Bumkes[1]). Nachdem ich Euphorion 54 (1960) gezeigt habe, daß *süeze, clâr / clârheit, güete* im 'Willehalm', und in Wolframs Sprachgebrauch überhaupt, keine 'Heiligenprädikate' sind, sollen hier Wort und Begriff der *armuot* näher beleuchtet werden[2]).

---

[1]) Joachim Bumke, Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit, 1959.

[2]) Die Dissertation von Herbert Buttke, 'Studien über Armut und Reichtum in

Nach Bumke ist *armuot* für Gyburc, die weibliche Hauptgestalt des Epos, ein religiöser Wert. »*Armuot* ist das Kennwort ihrer religiösen Haltung, der Grundgedanke ihrer Frömmigkeit.« »Ihr Bekenntnis zur Armut ist ein Bekenntnis zum apostolischen Leben, zur Nachfolge Christi mitten im Weltgetriebe« (S. 147). Die hier intendierte Frömmigkeitshaltung ist geschichtlich gesehen erst im Zusammenhang mit der religiösen Frauenbewegung des 12./13. Jahrhunderts und dem Aufkommen der Bettelorden denkbar. Bumke hat daher nicht gezögert, das ihr zugeschriebene Armutsideal als franziskanisch zu bezeichnen: »Gyburgs Armutsfrömmigkeit, die sich in Werken der Liebe und im freudigen Ertragen alles Leids bewährt, . . . ist Poesie gewordener Geist des hl. Franz, ist franziskanische Liebes- und Leidensfrömmigkeit« (S. 162). Er hat auch die chronologischen Folgerungen aus dieser Zuordnung gezogen und als Entstehungszeit des 'Willehalm' die Jahre 1216 bis 1226 vorgeschlagen, »wobei allerdings die eigentliche Ausarbeitung des uns vorliegenden Textes in die zweite Hälfte dieser Zeit, in die Jahre 1221 bis 1226 zu setzen wäre«, denn nur dies Datum »würde genügend Spielraum lassen für das Einströmen . . . der neuen Frömmigkeit« (S. 198) nach Thüringen. Nicht weniger weitreichend als für die Datierung sind die Konsequenzen für die Interpretation der Dichtung. Gyburcs angebliches franziskanisches Armutsideal ist ein wichtiger Stein im Aufbau des 'religiösen Epos', als welches schon Richard Kienast ('Studien zur deutschen Philologie des Mittelalters, Friedrich Panzer zum 80. Geburtstag', 1950, S. 105) den 'Willehalm' deklariert hatte.

Bevor wir in die philologische Untersuchung eintreten, bedarf es einer kurzen historischen Orientierung. Die Ideale der Armut und des apostolischen Lebens in der Welt sind nicht erst franziskanisch. Herbert Grundmann hat in mehreren Arbeiten (vgl. 'Religiöse Bewegungen im Mittelalter', 1935, und zuletzt: 'Neue Beiträge zur Geschichte der religiösen Bewegungen im Mittelalter', Archiv für Kulturgeschichte 37, 1955, S. 129 ff.) gezeigt, welche bedeutsame Rolle sie bereits in der Vorgeschichte des Zisterzienser- und Prämonstratenserordens, in der religiösen Laienbewegung und den Häresien des 12. Jahrhunderts gespielt haben, ehe sie in den Bettelorden ihre reglementierte kirchliche Approbation fanden. Sie gehen letztlich auf die monastische Reform des 11. Jahrhunderts zurück, deren hirsauische Spielart sowohl den predigenden Mönch wie die religiöse Laiengemeinschaft außerhalb des Klosters kannte. Norbert von Xanten war ein Wanderprediger, bevor er Prémontré gründete, und wollte dem Ideal der *apostolica vita, quam in praedicatione susceperat* (Migne, PL 170, 1292; Neue Beiträge, S. 150) auch weiterhin treu bleiben. »Mit dem armen Christus arm zu sein«, das war das Ziel seiner *pauperes Christi* (Neue Beiträge, S. 156). »Diesen

der mittelhochdeutschen Dichtung' (Bonn 1938) aus der Schule von Hans Naumann ist für meine Zwecke – und auch sonst – ziemlich wertlos.

vorher den Mönchen und den Bettlern vorbehaltenen Begriff, den auch die Zisterzienser wieder ernst nehmen wollten, trugen die Wanderprediger zugleich mit dem Ideal der *vita apostolica* aus dem Kloster und Eremus hinaus unter die Laien, die damit zur frommen Abkehr von den Gütern und Lokkungen der Welt aufgerufen wurden« (Neue Beiträge, S. 166).

Um mit diesem Frömmigkeitsideal in Berührung zu kommen, hätte Wolfram nicht auf den neuen Kurs am Thüringer Hof zu warten brauchen. Das war auch vorher jederzeit möglich, und die Analyse seines Armutsbegriffs darf daher den 'Parzival' keinesfalls außer Betracht lassen. Eine Handhabe für die 'Willehalm'-Datierung ergäbe sich nur dann, wenn der Beweis gelänge, daß die hl. Elisabeth bei der Konzeption der Gyburc-Gestalt Pate gestanden habe. Grundmann hat den propagandistischen Erfolg des Armutsideals in Deutschland recht skeptisch beurteilt: »Für den Armuts-Eifer der Spiritualen, Fraticellen und Joachiten blieben die Länder nördlich der Alpen merkwürdig unzugänglich« (Neue Beiträge, S. 169 f.). Und auch an dieser Feststellung sollte nicht leichthin vorübergehen, wer Wolfram zu einem dichterischen Vorkämpfer religiöser Armut erheben möchte.

II.

Die Grundbedeutung von *armuot* ist ein Nichthaben, ein Mangel, der auch als solcher empfunden, d. h. negativ gewertet wird. So ist es schon im Althochdeutschen. »*arm* drückt immer einen Mangel aus«, schreibt E. Karg-Gasterstädt im 'Althochdeutschen Wörterbuch' (I, 645), »sei es an Ansehen oder Wert(schätzung), Macht oder Kraft, sei es an Besitz äußerer Güter oder alles dessen, was das Leben angenehm und glücklich macht.« Die Samariterin am Jacobsbrunnen nennt sich bei Otfrid selbst *ein armaz wib* (O 2, 14, 84), 'eine Frau von niedrigem Stande', eine *wenega* (O 2, 14, 44). Und dasselbe Wort *arm* gebraucht der Dichter auch im Sinne von 'unwürdig vor Gott', 'sündig' für die große Sünderin (*thesemo armen wibe,* O 3, 17, 64) und den Schächer am Kreuz (*thines armen scalkes,* O 4, 31, 22). In der Wortgruppe *arm unde rihhi* für 'alle' kann sich *arm* auf den Mangel an Ansehen wie an Besitz beziehen. Solche Besitzlose hat Christus im Auge, wenn er seinen Jüngern sagt, sie hätten *ginuhto io armero wihto* (O 4, 2, 33), um Barmherzigkeit an ihnen zu üben. Selig gepriesen werden die Barmherzigen, *thie armu wihti smerze ..., thaz iro leid sie irbarme* (O 2, 16, 17 f.) – da bezeichnet *arm* die 'Unglücklichen', 'vom Leid Geschlagenen'. Die Verbindung *armiu sêle* ist noch nicht althochdeutsch.

Für das Substantivum *armuoti* st.N. bzw. *armuotî* st.F. gelten dieselben Bedeutungskategorien. Otfrid spricht 3, 7, 58 von der *armuati* der Apostel im Sinne sozialer Deklassierung und 3, 21, 13 von *unseren armuatin,* 'unserer Sündigkeit von Adam her'. Wo *armuoti* '*penuria*' oder '*inopia*' glossiert, ist

meist Nahrungsmangel gemeint; allgemeiner auf Besitzlosigkeit zielt die im Streben nach Reichtum verachtete *armuati* (O 3, 3, 14). In Otfrids Fassung der ersten Seligpreisung: *Salig birut ir arme ... in thiu ir thie armuati githultet io mit guati* (2, 16, 1 f.) hat E. Karg-Gasterstädt *armuati* unter der Rubrik 'Elend, Not, Unglück' eingeordnet. Da es sich nach Matth. 5, 3 um *pauperes spiritu* handelt, wohl mit Recht, obgleich das vom Dichter nicht ausdrücklich gesagt ist, so daß Besitzlosigkeit und Niedrigkeit nicht von vornherein ausgeschlossen zu werden brauchten. *Armuati* wird in jedem Falle als ein Negativum angesehen und die Seligpreisung gründet sich darauf, daß man sie *mit guati* erträgt.

III.

Die vom 'Althochdeutschen Wörterbuch' festgelegte Bedeutungsskala ist in der frühmittelhochdeutschen Wiener Genesis noch voll in Geltung. Im ägyptischen Gefängnis, in das ihn Potiphar hatte werfen lassen, weil seine lüsterne Frau *so uuerriet den armen* (3836), erreicht Joseph zugleich die sozial niedrigste Stufe seiner wechselvollen Laufbahn. Adam wird *arman* (720) genannt, nachdem er sich durch den Sündenfall als unwürdig vor Gott erwiesen hatte. Im Sinne von 'alle' steht die Verbindung *riche oder arme* (2083; 1836). Relativ besitzlos (*ein arm man,* 2755; 2933) war Laban, bevor Jacob zu ihm kam und seinen *richtuom* mehrte. *Arme* sind die von Joseph Betreuten und Versorgten der sieben Hungerjahre (3706; 4240; 5193) und die von der Straße zur königlichen Hochzeit Geladenen (5819). Dem aus dem Paradies verstoßenen Menschenpaar geht es wie *sumelichen liuten die fon richtuomen zarmoten choment* (1183 ff.): *Adam iŏch sin wib lussam, můsen mit armůte liden ire note* (1190 ff.). Und seitdem gehören wir alle zu den *armen* (458), denen Gott vorsorglich inmitten aller irdischen Plage einen siebenten Ruhetag gegönnt hat. 'Unglückliche', 'Bedauernswerte'=*arme* (4566) sind ihrer eigenen Überzeugung nach die zum zweitenmal aus Chanaan nach Ägypten kommenden Jacobssöhne, weil sie nicht wissen, wie das Kaufgeld wieder in ihre Getreidesäcke gekommen war. *Niemmer arm* (3411) wird erst der, welcher *in Abrahames scozze* ruhen darf.

In der letztgenannten Bedeutung 'elend, beklagenswert' wechselt *arm* mit *wênec. Dei wenigen liute* (971) sind Adam und Eva nach der Vertreibung; *wenegez wib* (1071) heißt Eva während ihrer Schwangerschaft. Den *unsaligen Kain* redet der Herr selbst mit *weniger* (1260) an. *Wench min chint* (3552), 'mein armes Kind' ist Jacobs Anrede für seinen Lieblingssohn Joseph. *Weng Jacob* (3358) war er selbst in des Dichters Augen, als ihm seine Frau Rachel starb. *Waz mag ich weniger man disses leides tůn?* (3644 f.), klagt Ruben, als er Joseph nicht mehr in der Zisterne findet; *so we uns wenigen* (4702) klagen alle Brüder, als sich der vermißte Becher in Beniamins Sack findet. *Bedenche mine*

wenikheit (3009), betet der heimkehrende Jacob zu Gott aus Furcht vor der Rache seines von ihm um den väterlichen Segen betrogenen Bruders Esau.

Die Tatsache allein, daß *arm* im Sinne von 'unglücklich, bejammernswert' gebraucht werden kann, beweist, daß *armuot* nach wie vor als etwas durchaus Negatives empfunden wird.

IV.

Die Dichtung der Weltflucht und Weltverachtung im Gefolge der monastischen Reformbewegungen von Cluny und Hirsau übt zwar heftige Kritik an den Reichen, dem Worte Jesu gemäß, das Heinrich von Melk in seiner 'Erinnerung an den Tod' zitiert; *ein olbende muge baz durch einer nadel œre gevarn denne der riche chœm in Abrahames barn* (Er. 830 ff.), aber die *armuot* ist ihr dennoch kein Ideal, sondern eine Not, die der Linderung und des Schutzes bedarf. Das Memento mori exemplifiziert geradezu die Verderbtheit der Welt an der Willkür der Mächtigen, die *den armen* (81), *dem armen manne* (63) *daz reht* verweigern, das er vor allem braucht, und sich damit selbst vor Gott ihr Urteil sprechen[3]).

Die Nutzlosigkeit und Verderblichkeit des Reichtums sub specie aeternitatis und die Verdienstlichkeit des Almosengebens und der Sorge für die Armen sucht der 'arme' Hartmann in der 'Rede vom Glauben' an Hand der Geschichte vom reichen Manne und dem *armen* Lazarus seinen Hörern eindringlich vorzustellen. Die Seele des *vil armen mannes* (2700; 2715; 2721) wird nach seinem Tode zu gerechtem Ausgleich von Engeln in Abrahams Schoß getragen, während die des hartherzigen *richen* in der Hölle brennen muß wie jeder, der *widwen und weisen und andre arme lute* (1797 f.) bedrückt. Der paränetische Sinn dieses *bispels* ist, *daz wir unse almosen geben, al di wile daz wir leben und der durftigen armen lazen uns irbarmen* (2768 ff.). Wer *des heiligen geistis rat* folgt, *gute werch er wirket ... sin alemose er gerne gibit durh got den armen ... di hungerigen er ezet, di durstigen er trenket ... den nacketen git er sin gewant* (1683 ff.). Denn *gotis wage nit ne luget ... si hangit vil ebene ... si teilet vil gliche den armen joh den richen* (2616 ff.). Daß Armut bei alledem als Mangel empfunden wird, beweist der Wucherer Petrus Thelonarius, der nach seiner Bekehrung auf seinen *michelin richtům* verzichtet: *do moster selbe darben mit andren den armen* (2040 f.).

Neben der Bedeutung 'besitzlos' steht die von 'sündig' und 'bejammernswert'. Ein *sundiger armer* (1975), dessen sich Gott erbarmt, ist der ehemalige Teufelsbündner Theophilus. *O we mir armen manne!* (1810), *was soldih arme dan geborn?* (1822), lautet die Klage des exemplarischen Sünders. *Ih arme*

[3]) Vgl. Hugo Kuhn, *Minne* oder *reht*, Studien zur deutschen Philologie des Mittelalters, Festschrift für Friedrich Panzer, 1950, S. 29 ff.; wieder abgedruckt in: Hugo Kuhn, Dichtung und Welt im Mittelalter, 1959, S. 105 ff.

Hartman (3737), so stellt sich der Dichter vor und legt sich dies Epitheton auch im Gebet immer wieder bei: *Herre vater ewich, du wis mir armen genedich* (35 f.), *nu gib mir armen di frist daz ih leben muze, bis daz ih gebuze alle mine sculde* (1829 ff.), *du geruche dih erbarmen min menschen armen* (3114 f.) – Zeugnis und Beweis seines ausgeprägten Sündenbewußtseins. Das Gedicht schließt mit der Aufforderung zu Lob und Dank dafür, daß Gott *uns armen mennischen also gut und also gnedic was* (3798 f.).

Nicht anders als der arme Hartmann nennt sich auch Heinrich von Melk, die bedeutendste dichterische Potenz unter den Bußpredigern des 12. Jahrhunderts, Gottes *armen chnecht* (Er. 1032). Dieser vom contemptus mundi ganz erfüllte adelige Laienbruder, der die *arme ere* des Ritters (Er. 525), das für ihn wertlose *schildes ambet* hinter sich gelassen hat, geht in seinen beiden Gedichten, dem 'Priesterleben' (Pr.) und der 'Erinnerung an den Tod' (Er.), zuvörderst mit der *armen phaffhäite* (Er. 35), den durch Simonie und Priesterehe befleckten Weltklerikern, ins Gericht, deren Hauptsünde neben der Hurerei darin besteht, daß sie viel Nachsicht mit den Reichen und wenig Mitleid mit den Armen haben. *Allenthalben ist verworfen der armman* (Er. 408), stellt er als mittelalterlicher Sozialkritiker fest: *die richen lebent mit schalle, die armen mit gesuoche* (Er. 420 f.). Und die Diener der Kirche, deren Aufgabe es sein sollte, sich der *armen liute* (Er. 110) anzunehmen, vermehren im Gegenteil ihre Last: *swaz der riche man getuot daz dunchet sie suz unt guot* (Er. 125 f.); *si refsent niewan di armen; die solden in erbarmen* (123 f.). Von dem in den Armen seiner *chamerfrowe* liegenden Priester hat *der arme mit michelme harme* (Pr. 90 f.) nichts zu hoffen. *Arme liute* (Pr. 595) werden von ihm mit dem Kirchenbann belegt, wenn sie nur einmal den Feiertag nicht heiligen, während bei den *richen* Unzucht und Totschlag läßliche Sünden sind. *Armer liute sunde sint ir urbor* (Pr. 717), womit sie den Aufwand ihrer Konkubine, *des tivels juncfrowe* (Pr. 699), bestreiten.

Auch gegen das hoffärtige Benehmen einiger Mönche richtet sich seine Kritik: *sold er ze einem herren werden gehabt, fur daz er der werlt hat widersagt der vor des ein armmensch was?* (Er. 231 ff.). Darüber empört sich der ritterlich Geborene besonders, weil *si solten in dirre werlt wesen tot* (Er. 194). Armut im Kloster bedeutet Verzicht auf Privateigentum, nicht Armsein mit den Armen draußen – das von Heinrich nirgends gefordert wird. Doch sollten die Besitzenden von ihrem Reichtum den rechten Gebrauch machen, um der Armut zu steuern. Andererseits sind die *armen* oft nur verhinderte *riche* und nicht mehr um das Heil ihrer Seele besorgt als jene. Die *arme tagewurche* (Er. 320) putzt sich zum Kirchgang, *sam daz riche al deste baz ste* (Er. 326); *die gebiurinne* wollen sich *des richen mannes tochter ginozzen* (Er. 330 f.). Das macht, *des rechtes ist lutzel bistanden under armen unt under richen* (Er. 338 f.). Krankheit und Gebrechen zum mindesten treffen *den armen unt den richen* (Er. 545) gleichermaßen. Aber vor Gott gilt kein Ansehen der Person, er hat es im einen

wie im andern Falle mit ihrer *armen sele* (Er. 59; 564; 583; 586; 798) zu tun: *als schier so diu arm sele den lichnamen begit, nu sich, armer mensch, wie er lit. het er gephlegen drier riche, im wirt der erden ebengeliche mit getäilet als einem durftigen* (Er. 564 ff.). Deshalb sollten die Priester *ouf den wuocher der armen sele* (Er. 59) vornehmlich bedacht sein. Denn *swenne diu tivellich hellecraft die armen sele mit gewalte verswilhet, waz hilfet, swa man bivilhet daz vil arme gebäine, so der armen sele mitgemäine aller häiligen widertäilet wirt?* (Er. 582 ff.; vgl. Er. 798 f.). Der Mensch ist *ze der armchäit giborn* (Er. 503), er bleibt inmitten des Elendes dieser Welt in jeder sozialen Position im Grunde ein beklagenswertes Geschöpf und allzumal Sünder: *armer mensch, brœder läim* (Er. 483; vgl. Er. 352; 566; 658; 882; Pr. 347; 376; 607). Der Weg zu Gott steht auch den *ermisten suntæren* (Pr. 404) offen, wenn sie ihn *mit warer buze, mit rechten riwen* beschreiten, *so weste ouch wol entriwen ir vil groz armechäit unt chert dar sine barmchäit nach ginaden unser trechtin* (Pr. 296 ff.). *Armchäit* ist in den Augen dieses büßenden Satirikers die wahre, von den Wohlsituierten nur nicht erkannte Situation des erbsündigen Menschen in dieser Welt – ein tunlichst zu überwindendes *malum*.

V.

Was der nüchterne Wirklichkeitssinn des geistlichen Satirikers nicht zugelassen hatte, ereignet sich dann in der Legendenwelt des umfangreichsten deutschen Literaturwerks des 12. Jahrhunderts, der Regensburger Kaiserchronik: eine gewisse Aufwertung der *armuot*. Sie wird zwar weder glorifiziert, noch stellt sie den einzigen Weg zur Seligkeit dar, aber sie ist auch kein Grund zur Mißachtung des von ihr Betroffenen, im Gegenteil: *durh din armuot versmahen wir din niet,* sagt der Apostel Petrus zu dem als Tagelöhner lebenden Kaiser Faustinian, *uns gebiutet min trehtin, daz wir gerne durh in arm sin, swer im wil dienen, im versmahet niemen, arm unde riche: er enphæhet siu alle geliche* (3056 ff.). Es ist die positivste Stellungnahme zum Phänomen der Armut seit langem und auf lange, und sie gilt auch hier nur mit starken Einschränkungen. Die Faustinian-Legende, welche die ganze Kaiserfamilie durch Schiffbruch *arm* werden läßt, zeigt das deutlich genug, indem dieser eben doch nicht erstrebenswerte Zustand nach längerer Prüfung aufgehoben und die frühere Herrlichkeit zunächst wieder hergestellt wird, wiewohl der Kaiser dann zugunsten seines Bruders abdankt, um *gaistliche* (4037) zu leben. Notleidende Arme sind auch die Apostel und Heiligen der Legenden keineswegs, da sie mit Hilfe des Gebets jeder Not und jedem Mangel abzuhelfen vermögen. Petrus läßt der von ihm geheilten und bekehrten armen Witwe obendrein *goldes zehen phunt* (2870) aushändigen.

Grundsätzlich ist Armut auch in der Kaiserchronik ein widriges und beklagenswertes Los, das am anschaulichsten an Julians Pflegemutter exemplifiziert wird. Sie hatte ihr gesamtes Vermögen ihrem zum Kaisertum stre-

benden Pflegesohn anvertraut, der die Rückgabe verweigerte und auch vom Papst nicht dazu bewogen werden konnte. *Do diu frowe des guotes niemer enhabete, vil notliche si sich tragete; ze jungest chom si in di armuot, daz si durch ir groze not den liuten wuosc ir tuoch. si chochete unde buoch, Romaren wuosc si ir gewant. do muose ir edeliu hant wurchen des si ungewon was* (10678 ff.). Mit Hilfe des im Tiber entdeckten Standbildes des Mercur, das den meineidigen Julian in die Hand beißt, erhält die fromme Frau schließlich ihren *scaz* zurück. Der Papst hatte auf ihre dringende Bitte den Eid geboten und sich der *vil armen* (10763; vgl. 10662) erbarmt. Hier handelt es sich zwar darum, ein Unrecht wieder gutzumachen, aber das Unrecht besteht eben in der Armut.

Auch Crescentia ist durch einen Rechtsbruch, durch ein krasses Fehlurteil auf Grund falscher Anschuldigung ins Elend geraten. *Nu la dich mine wenechait erbarmen* (11919), bittet sie den Fischer, der sie aus dem Tiber gezogen hat, *ich pin ain armiu muode* (11914), besitzlos und beklagenswert zugleich. Dasselbe gilt für den geblendeten Papst Leo, der als *armer pilgrim* (14449) an den Aachener Hof seines Bruders Karl kommt, und für Faustinians nach dreizehnjährigem Aufenthalt in der Fremde gichtbrüchig gewordene Gemahlin Mähthilt, die *vil arme* (2627; – *spise ist mir tiure,* 2629). Als sie den Apostel Petrus um Almosen angeht, verweist ihr der zuerst die Bettelei: *sage mir, guot wip, hastu noh ganzen lip, zewiu treistu den gemaiten? mehtes du arbaiten, verleh dir got ganze hende, so hastu des groze sunde, wil du die muozec tragen* (2637 ff.). Nur Krankheit entbindet von *der hende arbaite* (2646), verhilft zur Anerkennung als *durftigin* (2652). Die schiffbrüchige Kaiserin war vor Jahren von *ainer armen witewen* (1582; 2751; – 1585) aufgenommen worden und hatte ihr *mit micheln triwen* gedient *sam si wære ir aigen diu. si worhte des si ungewon was* (1603 f.). Auch der Kaiser Faustinian selbst gerät auf diesem familienüblichen Wege in Armut: *naket stuont er ane wat, rihtuom was im fremede, wan in sinem nazzen hemede* (1695 ff.). *Der e des riches herre was* (1698), fristet sein Leben jahrelang als *ain armer tragære, doch er kunich ze Rome wære* (3039 f.; vgl. 3037; 3051; – 3056), bis *sancte Peter* sein und der Seinen wundersames Schicksal enthüllt: *den herren den si armen sæhen, wie groz rihtær er da ze Rome wære* (3899 f.) und die Getrennten wieder zusammenführt. Die Armut wird hingenommen und ertragen um Christi willen, gepredigt oder idealisiert wird sie nirgends.

In den Augen der Heiden ist sie vollends ein Makel. Symon Magus wundert sich über den *wortspæhen* Apostel Petrus, der doch nur *ain arm vischære* (2562) gewesen war, und der jüdische Schriftgelehrte Jubal polemisiert gegen Christi Gottheit mit dem vielbenutzten Argument: *ob er warer got wære, wie im daz gezæme, daz er so arm wære und naket in ainer chrippe læge?* (9644 ff.). Petrus kann in seiner Entgegnung auf die Anbetung der heiligen drei Könige verweisen. Indem Christus sich gerade der *alre ermisten* (9670) annahm, tat er kund, daß er *arm unde riche enphahet . . . alle geliche* (9674 f.). In der Dis-

putation über die *wilsælde* erscheint die *armuot* (3405) als ein (heidnischer) Einwand gegen den Schöpfer: *hat er die werlt gescaffen, so solt er si ouh machen, daz diu liute wæren gelich, alle ebenrich* (3401 ff.).

Für den Christen ist die Existenz der Armut Aufruf zur Nächstenliebe (z. B. 13613 f.). *Den armen . . . milte* zu sein, ziert den christlichen Herrscher (z. B. 13679). Schon dem Heiden Cesar gereichte es zum Ruhm: *die aller ermisten diet die liez er ane gebe niet. daz lert in sin diemuot* (447 ff.). Trajan verdankt seine Errettung aus den Qualen der Hölle der Tatsache, daß *er rihte vil rehte dem herren unde dem cnehte, von der armen diete nam er nehain miete* (5845 ff.). Auch Konstantin tut sich hervor *mit almuosen und mit gebete. den armen wart er vil holt* (7963 f.). Wenn unter den Täuflingen *dehain armez* war, *dem hiez er geben ze minnen cehenzec scillinge* (8011 ff.). Nachdem Kaiser Decius den Papst Sixtus hat töten lassen, verteilt der hl. Laurentius den Kirchenschatz an *di armen* (6267) der Stadt, von denen noch des öfteren die Rede ist (5915; 6871). Ludwig dem Frommen rühmt der Dichter nach: *die armen liebet er durch got* (15230; vgl. 15214). Wo immer Heinrich II., dem Heiligen, *der arme bot sine hant, er slouft in in sin gewant* (16158 f.; vgl. 16163 f.). Auch von Lothar III. und seiner Frau wird berichtet: *die armen si bewaten, die notigen sie berieten* (17176 f.). Allem Anschein nach hat sich der Dichter selbst das Bekenntnis des hl. Petrus, *daz wir gerne durh in [Christum] arm sin,* nicht zu eigen gemacht. Symptomatisch für seine Ansicht ist eine beiläufige Bemerkung dort, wo er den Fußfall der Pflegemutter Julians schildert: *si viel dem babes an den vuoz, so der arme ie tuon muoz* (10664 f.)!

Mehr oder weniger formelhaftes *arme unde riche* begegnet in der Kaiserchronik elfmal (163; 635; 1758; 3061; 5078; 6774; 9674; 10047; 12680; 13421; 16115). Für die Verbindung *armiu sele* zähle ich vier Belege (2677; 10623; 10746; 14926). *Got ruochte sich erbarmen uber unsich mennisce arme* (8140 f.); *sin marter here* hat *uns armen mennischen* (9524) Erlösung gebracht – da hat *arm* den Sinn von 'sündig' (auch 11339). Für eine Sünderin (*si vil armen,* 11822) hält der *ungetane* Dieterich fälschlich Crescentia. Die ebenfalls des Ehebruchs beschuldigte Frau Karls des Dicken bittet Gott, daß er *min armer suntæren* (15471) gedenke – da müßten wir *arm* mit 'bejammernswert' übersetzen. Diese Bedeutung ist zwar in der Kaiserchronik nicht sehr häufig, fehlt jedoch nicht und unterstreicht die überwiegend negative Einschätzung der Armut. Nach dem Siege Konrads II. über die Ungarn heißt es von den Fliehenden: *der wuoft von den armen begunde dem chunige Chuonrate rebarmen* (16336 f.). In dem von Titus belagerten, ausgehungerten Jerusalem klagt eine Frau, der ihr Mann erschlagen ist und die für sich und ihr Kind seit Tagen nichts zu essen hat: *war sol ih arme wenden der miner manigen sere?* (914 f.). Papst Leo (14449), Crescentia (11914) und Mähthilt (2627) sind *arm* im doppelten Sinne, und die letztere hielt sich schon seit dem gefürchteten Verlust ihrer Zwillingssöhne für ein *wenigez wip* (1512). Der *schone* Dieterich, des

ungetanen Dieterichs *armer pruoder* (12654), verdient wegen seiner Schlechtigkeit das Mitleid nicht, das dieser seiner *miselsuht* zollt. Nachdem Lucretia sich selbst den Tod gegeben hat, klagt ihr Gatte Conlatinus: *owe mir wenigem man* (4781). *Wênic* ist in dieser Bedeutung nahezu synonym mit *arm*. Letztlich bejammernswert ist auch noch in der Sicht der Kaiserchronik das Los der Menschen hienieden, die *werdent elliu wenigiu geborn* (3344).

VI.

Das Legendenideal, arm um Christi willen zu sein, hat bei den Rittern als der neuen literaturtragenden Schicht begreiflicherweise wenig Anklang gefunden und ist auch von den geistlichen Dichtern nicht weiter propagiert worden. Im deutschen Rolandslied ist *arm* bzw. *armuot* ein Mangel in wörtlicher wie in übertragener Bedeutung. *Den armen was er heimelich* (698), 'er sorgte für die Besitzlosen', heißt es von Kaiser Karl, und die sind im weitesten Sinne von 'Kriegsopfern' auch gemeint in Marsilies unehrlichem Friedensangebot an ihn, *daz er sich erbarme über die uil armen di nu sint lange mit grozeme gedwange* (611 ff.). Der Franke Egeriers nennt den von ihm erschlagenen Amurafel ein *armez chungelin* (4550), ein 'machtloses Königchen'.

Die Verbindung *armiu sêle* begegnet viermal: *Iwer armiu sele muz iemir da zehelle prinnen* (5318), sagt Turpin zu dem Heiden Alfrich von Affrica, bevor er ihn erschlägt, und bezeichnet damit die Seele des Ungetauften als 'unwürdig vor Gott'. Diese Bedeutung liegt auch in den anderen Fällen zugrunde, so wenn derselbe Bischof seine sterbenden Kameraden ermahnt: *zurnet nicht mere; weget der armin sele, daz diu gnade gewinne* (6035 ff.), oder wenn der sterbende Rolant betet: *nu gnade miner armin sele* (6901) oder allgemein (1080) – nur handelt es sich da um die Anerkennung erbsündiger Verstrikkung, die dem Büßenden vergeben und erst im Himmel aufgehoben wird. Deshalb kann der Dichter von den zum Heidenkampf Angetretenen sagen, daß *si prunnen warlichen inne nach der gotes sûze* (3424 f.), und der Hoffnung Ausdruck geben, sie möchten uns den Weg bereiten, *daz wir dirre armûte uergezen, want si daz gotes riche habent besezzen* (3427 f.).

Disiu armuot, das ist unser beklagenswertes Los im Jammertal der Welt von Adam her, von dem auch der mächtige Kaiser Karl nicht ausgenommen ist: *er gedachte an die brode, so der botich liget ode, diu sele hin zucchet, der arme likename sich stuppet* (3008 ff.). – *Arme,* 'beklagenswerte' *waisen* (9002) sind die Kinder der von Genelun verratenen Väter, und als *arme weise* (1691) hatte dieser selbst seinen eigenen Sohn Baldewin beklagt, als er die gefahrvolle diplomatische Mission zu dem Heidenkönig übernehmen mußte. Eine *arme* (8707; 8716), für die es auf dieser Erde kein Glück mehr geben kann, ist nach eigenem Geständnis Rolants Verlobte Alda, die die Nachricht von seinem Tode nicht überlebt. Ohne Verdienst vor Gott, ohne Besitz, Geltung

und Freude auf der Welt ist der Arme der Unglückliche schlechthin. Armut ist ein Zustand, der von niemandem erstrebt wird und den allein die Hoffnung auf himmlische Vergeltung eben noch erträglich erscheinen läßt.

VII.

Die höfische Dichtung hat es fast ausschließlich mit Standespersonen zu tun. Für sie ist *richtuom* angeboren, fester Bestandteil ihres Geburtsadels. Es gibt zwar verarmte Adelige wie den Grafen Koralus in Hartmanns 'Erec' oder die dreihundert Damen im Arbeitshaus des 'Iwein', aber da ist die Armut selbstverständlich unverschuldet und genießt das allgemeine Mitgefühl. *Daz ich heize ein arm man, da bin ich unschuldic an* (Gr. 1693 f.), erwidert Gregorjus dem Abt, der den in die Welt Hinausstrebenden durch den Hinweis auf seine Armut zurückzuhalten hofft: *du hast gewunnen ritters namen: nu muostu du dich diner armuot schamen. nu waz touc din ritterschaft, du enhetest guotes die kraft?* (Gr. 1665 ff.). Nach Ansicht des Jungen ist zuviel *habe* eher nachteilig für den, der ein tüchtiger Ritter werden will, weil die Gefahr besteht, daß *der verlit sich durch gemach, daz dem armen nie geschach der da rehte ist gemuot: wan der urbort umbe guot den lip manigen enden* (Gr. 1683 ff.), und *ob er sich gewirden kan,* so wird er vielleicht *über älliu diu lant vür manigen herren erkant* (Gr. 1689 ff.). Besitzlosigkeit, die nicht durch besondere entschuldigende Umstände bedingt ist, beweist Untüchtigkeit und ist in ritterlichen Kreisen ein Makel.

Die alte Doppelbedeutung von *arm,* nämlich erstens = 'besitzlos' und zweitens = 'bejammernswert' ist bei Hartmann von Aue[4]) noch ganz fest und unterstreicht die angedeutete höfische Einschätzung. Das 'erste Büchlein' weist nur relativ wenige Belege auf. Die Formel *arm unde riche* begegnet zweimal (Bü. 5; 254), *diu arme sele* einmal (Bü. 1431). Der *arme,* 'beklagenswerte', *lip* (Bü. 79) glaubt sich durch den *übelen rat* des Herzens *an ein wip . . . verleitet* und bekennt zum Schluß: *an freude gedulde ich armuot in grozer armüete* (Bü. 1785 f.), 'bin ohne sie', wo wir am besten mit 'Entbehrung' übersetzen.

Im 'Erec' bedeckt *vrouwe Armuot von grozer schame daz houbet* (Er. 1579 f.), als Enite am Artushof prächtig eingekleidet wird: *si muoste danne entwichen: von ir huse si vloch: Richeit sich in ir gesæze zoch* (Er. 1583 ff.). Gleichzeitig macht Erec auch *sines swehers armuot* (Er. 1808) ein Ende, seinem Versprechen gemäß, *ze tuone siner armuot buoz* (Er. 1474). Er schickt ihm nicht nur zwei Saumtierlasten mit Gold und Silber, damit er bei seiner Hochzeit standesgemäß auftreten kann, sondern läßt ihm außerdem in seines Vaters Land

[4]) Zur Ergänzung meines eigenen Materials konnte ich, mit freundlicher Erlaubnis L.E. Schmitts, Erich Gierachs Sammlungen zu einem Hartmann-Wörterbuch (im 'Deutschen Sprachatlas') benutzen.

zwei *hiuser* als Eigentum überschreiben: damit ist er wieder so *riche daz er sich herliche mit in began mohte, als sinem adel tohte* (Er. 1834 ff.). Man sieht, daß sein bisheriger Status trotz gegenteiligen Versicherungen (Er. 1353 ff.) als peinlich und dringend der Korrektur bedürftig empfunden wurde. Koralus, seine Frau Karsinefite und ihre Tochter Enite werden uns als *edelarme* (Er. 432) vorgestellt: *er hete da vor gehabet e guotes und ouch eren me. er was ein grave riche, vil gar unlasterliche sins erbes verstozen von sinen übergenozen. in enhete dehein sin bosheit in dise armuot geleit: ez was von urliuge komen. im hete diu überkraft genomen allez daz er ie gewan* (Er. 400 ff.). Ihrer Herkunft entsprechend tragen sie ihre *armuot* (Er. 399; 414; 422; 425; 593; – 315) mit Würde und sind darauf bedacht, *daz mans iht würde gewar* (Er. 420). Daß Erec Enite trotz ihrer *armuot* (Er. 576) zur Frau nimmt, wird als Ausnahme gebührend hervorgehoben. Enite wird niemals vergessen, daß er *mich von grozer armuot ze vrouwen schuof über michel guot* (Er. 3362 f.). Nach ihres Vaters Ansicht waren ihre Heiratschancen, da *si des guotes niht enhat* (Er. 549) denkbar gering; aber er vertraute darauf, daß Gott *den richen swenne er wil dem armen gelichen und den armen gerichen* (Er. 541 ff.) könne. Auf Erecs und Enites Hochzeit *da enerschein dehein armuot* (Er. 2128). Die Formel *arme unde riche* (Er. 195; 1304; 6527) steht für 'alle'. Von wirklich *armen liuten* (Er. 5847) ist nur einmal ganz beiläufig die Rede. Die Räuber erhoffen sich ein Ende ihrer *armuot* (Er. 3200) von der Ausplünderung Erecs.

In Verbindung mit den beiden Hauptheldeu des Epos, besonders mit Enite, hat *arm* grundsätzlich den Sinn von 'bedauernswert'. Für 'besitzlos' wird Enite (Er. 6471), für einen *armen man* Erec (Er. 6497) von dem Grafen Oringles irrtümlicherweise gehalten. Während der peinvollen Aventiure-Fahrt, an der sie unfreiwillig teilnehmen muß, sieht Enite zwar ärmlich genug aus, aber diese *armuot* (Er. 3765; 6262; 6409) ist doch nur zeitweilig und scheinbar, wiewohl die beiden sie umwerbenden Grafen in ihr den eigentlichen Grund ihres Leides erblicken. Im übrigen ist *arm* geradezu stehendes Beiwort für die 'beklagenswerte' Enite. Jede auftauchende Gefahr stellt sie vor die unholde Wahl zwischen gehorsamem Schweigen und ungehorsamer rettender Warnung und erneuert ihre Klage: *got rat mir armen wibe* (Er. 3371; vgl. 3157). Als *armiu* bezeichnet sie sich selbst gegenüber dem Grafen Oringles (Er. 6289; 6584) und dem ungetreuen Grafen (Er. 3886; vgl. 3849), und der stimmt in ihre listige Klage ein: *wer gap iuch armen solhem man* (Er. 3770). Den Tiefpunkt ihres Leidensweges bilden die Stunden in der Einsamkeit der Wildnis, da sie den im Kampf mit den Riesen schwer verwundeten Erec für tot hält und zum Selbstmord entschlossen ist: da ist sie *diu gotes arme* (Er. 6032; – 5784; 5892; 5939; 5996). Als *vil armez wip* (Er. 8094) wird sie von den Einwohnern von Brandigan bedauert, wie der von den beiden Riesen mißhandelte Ritter Cadoc (Er. 5409) und seine jammernde Frau (Er. 5335) von Erec.

In beiderlei Gestalt, als Mangel an Besitz wie an Lebensfreude ist *armuot* für Hartmann bitteres Leid. Beides trifft zusammen – und ist in höfischem Sinne ein besonders krasses Beispiel – für die dreihundert *armen* adeligen Damen im Arbeitshaus des 'I w e i n' (Iw. 6195; 6267; 6286; 6297), die Hunger leiden und obendrein Handarbeit leisten müssen. Ihr *witez wercgadem* hatte ganz das Aussehen von *armer liute gemach* (Iw. 6189); ihre Kleider und Körper waren *vil armecliche gestalt* (Iw. 6193). Der präsumptive Befreier merkt sofort, daß ihnen diese Armut nicht angeboren ist, weil ihnen *diu schame der selben armuot* wehtut (Iw. 6307; 6310). Auch für die jüngere der beiden Schwestern zum Schwarzen Dorn bedeutet der Entschluß, lieber als *ein armwip* (Iw. 7317) zu leben, als die beiden gerichtlichen Kämpfer weiter in Gefahr zu bringen, fraglos ein Opfer. Der aus seinem Wahnsinn erwachende Iwein findet sein bäurisches Äußere seiner ritterlichen Gesinnung ungemäß: *min lip ist arm, min herze rich* (Iw. 3576). Als Gaweins Schwester ihn fußfällig um seine Hilfe gegen den Riesen Harpin ersuchen soll, bittet er, *daz si der grozen ere mich armen man erlaze* (Iw. 4790 f.) – da ist *arm* Demutsformel. *Iwein der arme* (Iw. 4213), als welcher er sich Lunete zu erkennen gibt, ist er, weil er durch eigene Schuld Laudines Huld verloren hat. Lunete ist selber in bejammernswerter Lage, *ein also armiu magt* (Iw. 4024; 4027; 4091; 4139; 4318; 4332), da sie um seinetwillen des Verrats angeklagt ist und verbrannt werden soll. *Arm* werden auch Iweins und Gaweins Streitrösser genannt (Iw. 7119) und der Rodungsbauer (Iw. 3299), der sich vor dem irren Iwein fürchtet. Was der Krautjunker seinem Gaste vorstöhnt, heißt ein *armez mære* (Iw. 2847), ein 'erbärmliches Geschwätz'. Der gesamte Befund stimmt zu dem des 'Erec'.

Im 'G r e g o r i u s' kommen eine Reihe wirklich *armer liute* (Gr. 1003) vor, und Mitleid mit *den armen* ist Herrentugend (Gr. 252) und Teil der Buße (Gr. 606; 2729; 3799). *Arm oder rich* (Gr. 1915) ist gleich 'alle'. Die Fischersleute im Klosterdienst, die das Findelkind in Pflege nehmen, sind *arm* im wörtlichen Verstande (Gr. 1064; 1065; 1068; 1073; 1095; 1107; – 1202), und als Gregorjus ihren eigenen Sprößling durchbläut, glaubt sich die Fischersfrau obendrein mit Undank belohnt: *we mir armer, we!* (Gr. 1306). Dem bösen Fischer am See wird das Prädikat *arm* 'besitzlos' nicht beigelegt, nur dem erbärmlichen *hiuselin* (Gr. 3033; 3034), in welchem er Gregorjus übernachten läßt. Als dann nach siebzehn Jahren die Papstsucher bei ihm einkehren, als sich der Schlüssel zu Gregorjus Ketten im Magen eines Fisches findet, wird er zum reuigen Sünder (Gr. 3339), und als er den längst Totgeglaubten lebend auf dem Stein antrifft, da fällt er vor ihm auf die Knie: *ich bin der selbe sündige man . . . ich arme verlorne* (Gr. 3626 ff.). Als *armez* 'sündiges' *wip* (Gr. 438) empfindet sich die Schwester, nachdem die Blutschande offenbar geworden ist; als *armez* 'unglückliches' *wip* (Gr. 2417) fühlt sich die Gattin und Mutter, weil sie Gregorjus bekümmert weiß, und am Ende

ihres Lebens, nachdem sie *lip unde guot, vreude unde muot* aufgegeben hat, *gelich eim armen wibe* (Gr. 3905), hat sie nur den einen Wunsch, ihren Sohn, der ihr Mann war, noch einmal zu sehen. Gregorjus selbst glaubt sich im Kloster um das ihm zukommende ritterliche Leben betrogen und deshalb 'beklagenswert' (Gr. 1481). Seine 'Besitzlosigkeit' (Gr. 1666; 1693) glaubt er durch eigene Tüchtigkeit korrigieren zu können. Er setzt sein *armez guot* (Gr. 2038; 2056), *beidiu sterke und den muot* (Gr. 2055) ein und gewinnt seine eigene Mutter zum Weibe, bis die Katastrophe des Inzests über ihn hereinbricht und er zu seiner ungeheuerlichen Buße auszieht. Nun ist er *der arme Gregorjus* (Gr. 3101), 'sündig' in seinen eigenen Augen (Gr. 3568), 'bedauernswert' in denen des Dichters und aller Gutgesinnten (Gr. 2765; 2776; 2857; 3423; 3479). Als ihn die Papstgesandtschaft findet, *was vil harte kleine sines armen libes maht* (Gr. 3660 f.), aber *siner sele armuot* (Gr. 107) ist durch Gottes Gnade aufgehoben. Für die Einschätzung der *armuot* ist bezeichnend, daß sie mit *hunger* und *vrost* zusammen rangiert (3381 f.).

Die Meiersleute im 'Armen Heinrich' sind zwar nicht arm, leben jedoch in ständiger Sorge vor der *armuot* (aH. 751). *Arme und riche* (aH. 1510) ist gleich 'alle'. Der aussätzige Heinrich, der sich aus der ritterlichen Welt zurückzieht, schenkt seinen Besitz an *arme friunt* (aH. 252) und *fremede arme* (aH. 253). Das Meierstöchterlein träumt von Christi *minne zuo mir armen* (aH. 810) und beklagt sich, als es mit der *richen himelkrone* vorerst noch nichts werden soll: *we mir vil armen* (aH. 1290). Der Titelheld, *der herre Heinrich* (aH. 48; 75; 112), heißt vom Augenblick seiner Erkrankung an *der arme Heinrich* (aH. 133; 146; 205; 233; 284; 350; 378; 1012; 1223; 1270; 1338) und nach seiner Metanoia, nachdem *eine niuwe güete sin altez gemüete* verwandelt hat und Gott ihm Gnade widerfahren läßt, *der guote herre Heinrich* (aH. 1372; 1474).

Die *armen wip* (MF. 217,1), mit denen Hartmann selbst lieber seine Zeit vertreiben will als mit spröden Damen, sind wirklich arm; die *minnesinger* aber findet er 'bedauernswert' (MF. 218, 28), weil sie sich nicht wie er für die himmlische *minne* zu entscheiden vermögen.

VIII.

Im 'Tristan' Gotfrids von Straßburg sind der Wortgebrauch von *arm* [5]) und die Stellung zur Armut im wesentlichen unverändert. Abweichend ist lediglich eine größere Breite der Anwendungsmöglichkeiten. Gotfrid verbindet *arm* nicht bloß, wie herkömmlich, mit konkreten Begriffen wie *armez rockelin* (3996), *armeclichiu cleider* (4000 ff.), sondern vorzugsweise mit abstrakten. Rual schämt sich in Tintajel *als armer vuore* (3896), seines nicht eben standesgemäßen Auftretens, und der *armeclichen wise* (4356)

[5]) Dazu M.E. Valk, Word-Index to Gottfried's Tristan, 1958.

seiner Kaufmannsrolle. Im tobenden Seesturm ist *diu aventiure* für die norwegischen Kaufleute eine *vil armiu stiure* (2421), 'ein schwacher Halt'. Tristans *smeichen,* sagt Isot heuchlerisch zu Marke, habe bei ihr *arme craft* (13968), 'geringe Wirkung'. Unaufrichtigkeit in der Minne ist *ein armer trügesite* (12308), 'ein kläglicher Betrug'. Blanscheflurs Schmerz über den Abschied von Riwalin konzentriert sich in dem *vil armen wort* '*owe*' (1394), 'dem kleinen Wörtchen *owe*'. Daß Furcht vor *dem vil armen clagen* (198), 'dem bißchen Schmerz', viele von dem Streben nach *herzeliebe* zurückhalte, beklagt Gotfrid im Prolog, und an späterer Stelle nennt er die *sælde arm unde swach, diu nie dekeinen haz gesach* (8405 f.). Hier nähert sich *arm* wieder seiner Ausgangsbedeutung als Oppositum zu *riche*.

Die auch reimtechnisch bequeme Formel *arme unde riche* für 'alle' erscheint im 'Tristan' einige Male (511; 3491; 8048; 15500). Zu einem tüchtigen Mann gehören *lip* und *guot,* 'körperliche Wohlbeschaffenheit' und 'Besitz', sie verleihen *edelen muot* und *werltliche ere;* wenn eins von beiden fehlt, *so wirt daz guot ein armuot* (5701). Dem Ritter geziemt, stolz und selbstbewußt gegenüber den Mächtigen, barmherzig zu den Armen zu sein, wie es in Markes Lehren für seinen Neffen bei dessen Schwertleite knapp formuliert ist: *den armen den wis iemer guot, den richen iemer hochgemuot* (5031 f.). Wirklich *arme liute* (2991) kommen in dem Epos kaum vor: eines *armen betewibes cleit* (1267) dient zu Blanscheflurs Verkleidung für das Stelldichein mit Riwalin. *Der wallære der arme* (15716), alias Tristan, täuscht lediglich Armut vor und wird, als er mit der Königin stolpert, allgemein bedauert (15611). Rual nimmt auf der Suche nach Tristan zwar *armuot* (3797) auf sich, ist jedoch in Wahrheit nicht der *arme man* (3930), für den er sich ausgibt. Auch Brangæne ist allenfalls als relativ *arm* (10533) zu bezeichnen, und Isot wäre nur im Vergleich mit ihrer Stellung als *richiu künigin* von Curnewal *in der künde arm unde swach* (11595).

In allen anderen Fällen hat *arm* im 'Tristan' den Sinn von 'beklagenswert' mit wechselnden Schattierungen. *Des landes armekeit* (6150) ist die traurige Tributpflicht Curnewals gegenüber Irland. *Der arme truhsæze* (11360) ist Gegenstand schmählichen, aber nicht unverdienten Spottes. *Diu arme Canaze* (17190) ist eine jener unglücklich Liebenden, deren Schicksal sich Tristan und Isot in der Minnegrotte tröstend in die Erinnerung rufen; und dasselbe Epitheton legen sie sich dann selber immer wieder bei in dem wechselvollen Ablauf ihrer schmerzlich-süßen *minne* oder erhalten es von ihrem dichterischen Schöpfer zugebilligt. Tristan begleitet es schon von Mutterleibe an durch alle listenreichen Verwandlungen seines Daseins hindurch. Die vater- und mutterlose Waise ist ein *vil armez kint* (4236), heißt *Tristan der arme* (2332), als ihn die Kaufleute entführen, segelt als *der arme Tristan* (7345) todwund nach Irlant, wird als ein *armer marterære* (7648), als *armer spilman* Tantris (7673; 7678; 7772; 8173) an Land getragen und von der Königin

geheilt, bis sich dann seit der zweiten Irlantreise sein Schicksal unlöslich mit dem Isots verkettet. Auf der Heimfahrt nach Curnewal, allbereits von hellentflammter Leidenschaft ergriffen, vertrauen sie sich der treuen Brangæne an und bestürmen sie, *daz ir uns armen beiden guot unde genædic wellet wesen* (12094 f.), 'uns ungestillten Unglücklichen'! *Ich armer und diu arme Isot,* sagt Tristan, *ine weiz wiez uns ergangen ist, wir zwei wir sin in kurzer vrist unsinnic worden beide mit wunderlichem leide: wir sterben von minnen* ... (12106 ff.). Die einzig Bejammernswerte in diesem unholden Triumvirat ist die *arme* Brangæne (11696; 11698), die den verhängnisvollen Trank nicht gehütet hat und als Mitwissende, Mitschuldige, immer Helfende, als Frau entwürdigt, am Leben bedroht, alle Stadien dieser Leidenschaft miterleidet bis zur Katastrophe: *diu arme erschrac unde gesweic, ir houbet uf ir absel seic, hende unde herze enpfielen ir* (18187 ff.). Sie hat es niemals über sich gebracht, sich dem Flehen der Liebenden: *wie gewirbe ich und diu arme Isot, daz wir sus niht verderben?* (14394 f.) zu versagen. Getrennt von Tristan ist Isot *diu vröudelose arme* (13290), wie in der Episode 'Rotte und Harfe' und erst recht, nachdem mit der Entdeckung im Baumgarten die Stunde des Abschieds für immer gekommen ist: *Isot wachet, armez wip! wachet, herzekünigin! ich wæne, wir verraten sin* (18254 ff.), klagt Tristan, und sie bekennt, daß ohne ihn *enist diu arme Isot noch lebende noch rehte tot* (18515 f.), *unser lip und unser leben diu sint so sere in ein geweben, so gar verstricket under in, daz ir min leben vüeret hin und lazet mir daz iuwer hie* (18503 ff.). Erst jetzt sind sie wahrhaft 'unglücklich' und 'bejammernswert', während bis dahin das Glück der Vereinigung alle Nöte und Bedrängnisse ihrer Liebe wenigstens vorübergehend vergessen gemacht hat.

IX.

Im 'Nibelungenlied'[6]) bezeichnet *arm* 'besitzlos' zwar ebenfalls den Gegensatz zu *riche* (41,1; *B 515,4; *B 1060,1; 1061,3; 1063,3; – dazu in der Formel *arme unde riche:* 1128,1; *C 1900,12), es wird jedoch in dieser Bedeutung niemals einer Person als Attribut beigelegt. Besitz ist in dieser heroischen Welt selbstverständlich und unwichtig. Im Sinne von 'bedauernswert', wie z. B. für die *armen weisen* in Bechelaren (2314,4), erscheint das Wort *arm* in sehr charakteristischer Verteilung: von 21 Belegen insgesamt entfallen allein 13 auf Kriemhilt. Außer ihr ist es nur noch dem von Hagen – als Test auf das von den *merwiben* prophezeite Burgondenschicksal – in die Donau gestoßenen Kaplan häufiger beigelegt: er heißt wegen der ihm widerfahrenden brutalen Behandlung und wunderbaren Errettung *der gotes arme priester* (1575,4; 1579,1; 1580,1) und *der arme kappelan* (*C 1584,12), ist aber als reine Nebenfigur relativ unwichtig. Unter den eigentlich Han-

[6]) Vgl. Der Nibelunge Not, hrsg. von Karl Bartsch, II, 2 Wörterbuch, 1880.

delnden kommt das Prädikat *arm* nur denen zu, die schweres Leid erfahren haben, wie Gotelint, die ihren von Witege erschlagenen Bruder Nuodunc beweint: *des gat mir armem wibe not* (1700,4). Rüedeger, der angesichts der offenbaren Ausweglosigkeit seines inneren Konflikts den Todesweg beschreitet, empfindet sich selbst als *gotes armen* (2153,1) und ebenso Dietrich nach dem Tode fast aller Gefährten seines *ellendes: so hat min got vergezzen, ich armer Dieterich* (*B 2319,3 – *C 2319,4).

Kriemhilt nennt sich erstmalig klagend eine *arme maget* (552,4), als sie fürchtet, daß ihr Bruder Gunther bei dem Isenstein-Abenteuer ums Leben gekommen sei, und dann, viel später, ein *armez wip* (nur *C 921,4), indem sie Sivrit beschwört, nicht an der Jagd teilzunehmen. *Kriemhilt diu arme* (*B 1053,1), 'bejammernswert' im eigentlichen Verstande, wird sie erst durch Sivrits Ermordung. Sie wünscht sich den Tod, damit *wære wol verendet min armer Kriemhilde not* (1056,4), nachdem *mir armem wibe so leide ist geschehen* (1078,2). Der Dichter charakterisiert sie ausdrücklich – wie später Rüedeger – als *diu gotes arme* (*B 1080,4 = *armez wip* *C). Das bittere Gefühl der Mitschuld verschlimmert ihren Schmerz: *Daz ich niht vermeldet hete sinen lip: so lieze ich nu min weinen, ich vil armez wip* (1112,1 f.). Die Nachricht von Etzels Werbung empfindet *diu jamers riche* zunächst als *spot an mir armer* (1218,3). Rüedeger findet *die vil arme . . . truric gemuot* (*C 1225,1), bis sie der Gelegenheit zur Rache für Sivrit inne wird und ihm als *vil armiu künegin* (1264,1) ins Hiunenland folgt. Vergeltung für den *mort* fordert die *vil arme* (*C 1744,8) bei der Begrüßung der burgondischen Gäste von Hagen. Auf dem Höhepunkt der Kämpfe, in höchster Not, mahnt sie Rüedeger an den ihr geschworenen Wormser Eid: *des wart mir armem wibe nie so græzliche not* (2149,4). An dieser Stelle nennt sie sich zum letztenmal *arm,* der Dichter hatte ihr dies Epitheton schon seit ihrem Abschied von Worms nicht mehr gegönnt. Es unterstreicht im Verein mit der Leid-Terminologie[7]) ihr Selbstverständnis als einer aus todgetreuer Liebe leidenden Frau, das bis auf ihre unmenschliche Rache auch das des Dichters ist.

X.

Der ausgeprägte Sinn Wolframs von Eschenbach[8]) für die Realitäten des Daseins hat auch *armen ritern* (Pz. 100,29; 785,7; Wh. 72,4; 428,5) Eingang in seine Werke verschafft; es gibt bei ihm sogar *arme künege* (Pz. 775,24). Er war ja selbst solch ein *armer riter* und hat sich auch dazu bekannt. Feirefizens *zimierde* war so kostbar, sagt er im 'Parzival', *ez ist*

[7]) Vgl. dazu künftig Vf., 'Die Tragödie Kriemhilts im Nibelungenlied', ZfdA. 90 (1960).

[8]) Zum 'Parzival' vgl. A. Senn–W. Lehmann, Word-Index to Wolfram's Parzival, 1938.

wunder, ob ich armer man die richeit iu gesagen kan (Pz. 735,9 f.), und bei der Beschreibung von Poydjus' Rüstung im 'Willehalm' heißt es ähnlich: *daz ich der kost niht tar gesagen: sus kan min armuot verzagen* (Wh. 376,11 f.). Parzivals Schlafgemach auf der Gralsburg war so prächtig ausgestattet, berichtet er, *daz mich min armuot immer müet, sit d'erde alsölhe richheit blüet* (Pz. 242,29 f.). Gelegentlich fallen bittere Worte darüber, daß den Mächtigen zur *ere* gereiche, wofür die Habenichtse den Kopf hinhalten mußten; *swa man des vil von künegen sagt, da wirt armmannes tat verdagt. arme riter solten striten: ein künec wol möhte biten, unz er vernæm diu mære, wie der furt versichert wære* (Wh. 428,3 ff.). Wolfram kannte das bittere Los der *armuot* zu gut, um sie leichthin zu preisen oder anzupreisen: *ez enwart nie niht als unfruot, so alter unde armuot* (Pz. 5,15 f.). Und seine Zeitdiagnose geht dahin, daß niemand freiwillig *der erden rihtuom . . . durch des himeles ruom* aufzugeben bereit sei: *ich erkenne ir nehein. man und wip mir sint al ein: die mitenz al geliche* (Pz. 116, 23ff.). Nicht ohne Grund hat Herbert Kolb (Euphorion 52, 1958, S. 86) aus dieser kühl registrierenden Feststellung geschlossen, »daß sowohl Wolfram persönlich als auch sein Lebenskreis mit der Frömmigkeitsbewegung ihrer Zeit, mit den sie bewegenden Idealen evangelischer Armut und apostolischen Lebens nichts zu tun hatten«.

Charakteristisch für Wolframs Sprache sind Verbindungen wie *fuoters arm* (Pz. 458,18), *freuden arm* für Schoette (Pz. 92,25), Trevrizent und Parzival (Pz. 487,15), Terramer (Wh. 217,9) und Willehalm (Wh. 297,29); *sorgen arm* = *freuden rich* (Pz. 639,28) und *lasters arm* = *eren riche* für Gawan (Pz. 581,1). Ein Bett wird beschrieben als *niht nach armüete kür* = *riche* (Pz. 191,23), oder es heißt: *dem bette armuot was tiur* (Pz. 243,1); das Gold des Kaukasus konnte dem Tedalun *armuot büezen* (Wh. 375,30); eine *herberge riche* war *kostebære unt der armüete lære* (Pz. 674,30). Die Lichter vor dem Gral waren *von armer koste nieht* (Pz. 236,2), 'hatten nicht wenig gekostet'. *Krankiu armiu wat* (Pz. 394,25), 'ärmliche Kleidung', war am Hofe nicht zu sehen; Ehmereizens *wapenlichez kleit nie dehein armuot erleit* (Wh. 75,23 f.); Arofels Schild *was armüete fri* (Wh. 125,11). Als *armez dienst* (Wh. 135,27) bezeichnet der Kaufmann Wimar seine gastliche Aufnahme Willehalms. Gyburcs *güete* habe in keinem Verhältnis zu *minem armen prise* (Wh. 66,17), seinem 'geringen Ruhm', gestanden, erklärt der sterbende Vivianz. Von der Formel *arme unde riche* bzw. *riche unde arme* macht Wolfram ebenfalls nicht selten Gebrauch (Pz. 6,12; 194,22; 222,8; 280,20; 471,5; 526,25; 654,4; 753,18; 825,13; Wh. 15,22; 141,10; 182,2; 207,18; 259,1; 294,7; 304,27; 310,26; 325,17; 327,30; 337,21; 391,23; 446,27; 458,1). Die übrigen Belege bespreche ich für beide Epen gesondert, damit ein potentiell veränderter Gebrauch nicht in der Masse untergehe. Ich beginne mit dem 'Parzival'.

Von den namenlosen *armen ritern* (Pz. 100,29; 785,7) war schon die Rede. Unverschuldete Armut ist in Wolframs Augen keine Schande: *manec küener*

armman (Pz. 70,8) bewährt sich, *manec wert armman* (Pz. 205,15) fällt im Kampf. Das *arme wip* (Pz. 757,20), der *arme wirt* (Pz. 627,26) und der *arme künec* (Pz. 775,24) werden nur bemüht, um anderweiten Reichtum zu unterstreichen. Armut (Pz. 185,19) und Hunger (Pz. 209,5) der Einwohner von Pelrapeire sind eindeutig kriegsbedingt. Als rechte ritterliche Einstellung gegenüber dem Besitz empfiehlt Gurnemanz dem Parzival: *Ir sult bescheidenliche sin arm unde riche. wan swar der herre gar vertuot, daz ist niht herlicher muot: sament er ab schaz ze sere, daz sint och unere* (Pz. 171,7 ff.).

Wenn einer der handelnden Personen das Prädikat *arm* im Sinne von 'besitzlos' beigelegt wird, ist es in der Regel cum grano salis und relativ im Hinblick auf einen besonders Reichen zu verstehen. Nicht einmal der Fährmann Plippalinot ist als arm zu bezeichnen, obwohl er sich von Gawan ein Ende seiner *armuot* (Pz. 560,7) erhofft. Typisches Beispiel ist Gahmuret, der als zweiter Sohn kein Landerbe erhalten hat und erst durch eigene Tüchtigkeit dann gleich zu mehreren Landesherrschaften kommt: *diu armuot ir herren floch* (Pz. 52,8; 62,24), aber Herzeloyde möge ihn getrost noch zu den *armen* (Pz. 95,5; 95,3) zählen. Parzival lehnt das von Feirefiz angebotene Du ab unter Hinweis auf *min jugent unt min armuot* (Pz. 749,27), wogegen *diu richeit* des Bruders *glichet wol dem baruc sich.*

Drei Gestalten des 'Parzival' leiden wirklich *armuot.* Unfreiwillig tut das Jeschute, die von ihrem eifersüchtigen Gatten Orilus wegen vermeintlicher Untreue dazu verurteilt ist, auf einem erbärmlichen Klepper und in ärmlicher und obendrein zerfetzter Kleidung (Pz. 257,29) hinter ihm her zu reiten. Sie ist so schön, daß Wolfram versichert, *sölhen blozen lip für etslich wol gekleidet wip* (Pz. 257,31 f.) zu nehmen: *wiplicher kiusche lobes kranz truoc si mit armüete: si pflac der waren güete so daz der valsch an ir verswant* (Pz. 260,8 ff.). Ihre zeitweilige *armuot* ist eine Prüfung, die ihre Reinheit und Güte nur noch heller erstrahlen läßt.

Etwas anders verhält es sich mit Trevrizent. Vier Kinder hatte König Frimutel, erzählt Sigune dem jungen Parzival, *bi richeit driu in jamer sint: der vierde hat armuot, durch got für sünde er daz tuot* (Pz. 251,12 ff.). Er hat seiner ritterlichen Laufbahn entsagt, um durch stellvertretende Buße seinen Bruder Anfortas von seinem unheilbaren Leiden zu erlösen: *daz sol iuch und mich armen immer mer erbarmen* (Pz. 472,23 f.), stellt er dem bei ihm eingekehrten Neffen vor. Der ist auch mit Sünde beladen, und deshalb wohl sagt der Oheim: *iuch und mich armen,* d.h. wir beide sind auch Sünder. Trevrizent ist nicht Eremit geworden, um sich selbst damit den Himmel zu verdienen; daß er sich *het ergebn in alsus ärmeclichez lebn* (Pz. 481,1 f.), ist eine Tat *helflicher triuwe* für Anfortas.

Bei Herzeloyde ist es ähnlich: sie hat sich aus einem glänzenden Weltleben in die Einsamkeit von Soltane zurückgezogen, um ihr Kind vor dem Schicksal ihres Mannes zu bewahren. Man kann nicht sagen, daß sie dort

gerade Not litte. An Nahrung fehlt es nicht, aber im Vergleich mit dem, was sie aufgegeben hat, ist es schon *armuot: si truoc der freuden mangels last* (Pz. 116,30), und der Dichter zollt ihr deswegen Bewunderung: *ich wæne ir nu vil wenic lebe, die junc der erden rihtuom liezen durch des himeles ruom* (Pz. 116,22 ff.). Aber *der himeles ruom* ist in ihrem Falle eigentlich nur ein Nebenerfolg, denn der wahre Beweggrund ihres Entschlusses ist die Liebe zu ihrem Kinde, und deshalb kann Wolfram von ihrer *armuot* sagen: *die dolte ein wip durch triuwe* (Pz. 116,19). Die Armut wird nicht erstrebt, sondern erlitten!

Diu arme sele (Pz. 467,4) begegnet nur einmal im IX. Buch. Unter der Rubrik 'sündig' wäre wohl auch der *arme Judas* (Pz. 219,25) einzuordnen, obwohl im Munde des *trurenden* Minners Clamide allbereits die Bedeutung 'bedauernswert' mitschwingt, der sich die restlichen Belege des 'Parzival' subsumieren. *Ich arm unsælic man* (Pz. 326,28), klagt Clamide wegen seines Mißerfolgs bei Condwiramurs und ähnlich Kingrimursel: *ach, ich arman* (Pz. 321,2) um seinen von Gawan erschlagenen Herrn. Als *armez wip* bezeichnen sich Belacane (Pz. 28,6) und Orgeluse (Pz. 616,27) nach dem Tode ihres Geliebten, Itonje (Pz. 698,13) in Sorge um ihn, und als *arme liute* die Jungfrauen der Arnive nach Gawans Kampf und Verwundung (Pz. 577,2). Eine *arme weise* (Pz. 194,19; 194,26) ist Condwiramurs nach ihres Vaters Tod.

Die Titurel-Fragmente enthalten nur drei Belege, darunter einmal formelhaftes *riche und arme* (Tit. 150,4). Schionatulander ist Gahmuret zum Baruc gefolgt *durh din liebe . . . niht durch armuot* (Tit. 100,2). Wenn es ihr nicht gelinge, Sigunes Kummer zu beseitigen, sagt Herzeloyde, solle man sie ihren drei Kronen zum Trotz *immer zelen für die armen* (Tit. 113,2).

XI.

Der für den 'Parzival' festgestellte Wortgebrauch Wolframs gilt mutatis mutandis auch im 'Willehalm' – von den auf Gyburc bezüglichen Stellen sehen wir zunächst ab. Besitzlosigkeit bedeutet in des Dichters Augen Not und Leid. Arme Leute werden des öfteren erwähnt (Wh. 133,28; 170,8; 356,24; 428,4), auch *arme riter* (Wh. 72,4; 428,5). Die siegreiche Schlacht bietet *den armen* (Wh. 446,23) Gelegenheit, reich zu werden; auch schon die Teilnahme am Feldzug: *swer mir diz leit hilfet tragen,* verspricht die Königin, *der sol mir billich armuot klagen* (Wh. 170,13 f.). Selbst der Tod gleicht die sozialen Unterschiede nicht ganz aus: *die armen wurden da begrabn, und die edelen uf pare gehabn, die si ze lande wolten füeren* (Wh. 451,11 ff.) – *die edelen,* das sind *die richen!* Heimrichs jüngster gleichnamiger Sohn heißt *der schetis,* der 'Arme', weil er kein Land besitzt: *erne hete der erden niht so breit als ein gezelt möht umbehaben* (Wh. 241,20 f.), und diesen Mangel an *urbor* empfindet er selbst offensichtlich als Makel: *sin manheit moht erbarmen daz man in hiez den armen: ouch müete daz sin edelkeit* (Wh. 241,17 ff.). In stärkerem Maße noch

gilt das für Rennewart, den durch Kindesraub um seine königliche Herkunft Betrogenen, auf die niedrigste soziale Stufe Gesunkenen: *sin hoher art von ammen brust verstolen wart uz richeit braht in armuot* (Wh. 282,29 ff.). Der riesenstarke junge Held leidet darunter, daß er *ein arm erbätschelier, und doch vil werder liute fruht* (Wh. 290,24 f.); vgl. 290,10) ist, und empfindet sein Leben als ein *armeclich ellende* (Wh. 288,20). Das Wort *arm* ist in seinem Munde (Wh. 287,1) immer doppeldeutig, meint zugleich 'besitzlos' und 'bejammernswert'. Diese zweite Bedeutung trifft wohl für *die kristen armen* (Wh. 90,15) zu oder wenn Willehalm sich Gott gegenüber einen *armen tumben* (Wh. 39,30) nennt. In Wolframs Eingangsgebet: *ich arm und du vil riche* (Wh. 1,18) ist *arm* wohl am besten mit 'unwürdig' zu übersetzen.

Die allein in Oransche zurückbleibende Gyburc spricht von sich selbst als einer *armen vrouwen* (Wh. 267,7; 104,5). In allen übrigen Fällen hat *armuot* bzw. *arm* in Verbindung mit ihr den spezifischen Sinn von Mangel an Besitz. Es ist jedoch klar, daß es sich dabei immer nur um einen relativen Mangel handelt. Der Markgraf Willehalm kann sich so wenig wie der Römische König Loys mit dem Reichtum eines der heidnischen Könige oder gar Terramers vergleichen; aber das bedeutet nicht, daß er und seine Frau in Armut leben müßten. Die Proviantreserven in Oransche sind durch die Belagerung keineswegs erschöpft worden, und wenn in irgendeiner Beziehung Not herrscht, so ist sie eindeutig kriegsbedingt und also als vorübergehend anzusehen. Vom Standpunkt des großmächtigen Oberkönigs der Sarazenen aus betrachtet, ist die Rolle einer Markgräfin der Provenze allerdings bescheiden genug. In der altfranzösischen Prosaversion, der 'Bataille d'Arleschant', hält Desramés denn auch seiner Tochter ihre Armut mit beredten Worten vor: *molt suy desplaisant que vous vivés en telle chetiveté avecques ung simple chevalier* (Kap. 85,3, nach F. Reuter, 'Die bataille d'Arleschant', Diss. Halle 1911, S. 81). Eine ähnliche Äußerung setzt wohl auch Gyburcs ausführliche Erörterung ihrer *armuot* im Gespräch mit Terramer voraus. Sie leugnet nicht, daß ihr jetziger gesellschaftlicher Rang vergleichsweise geringer ist, von äußerer Macht und Reichtum ganz zu schweigen: Wh. 215,26 ff.

ich was ein küniginne,
swie arm ich urbor nu si.
ze Arabie unt in Arabi
gekront ich vor den fürsten gienc,
e mich ein fürste umbevienc.
216,1 *Durch den han ich mich bewegen*
daz ich wil armüete pflegen,
und durch den der der hœchste ist.

'Ich war einmal eine Königin, so gering meine Einkünfte jetzt sein mögen. In Arabien ging ich gekrönt vor den Fürsten, bevor mich ein Fürst um-

armte. Seinetwegen habe ich mich entschlossen, diese 'Armut' auf mich zu nehmen, und um dessentwillen, der der Höchste ist.' *Sint iwer gote dem gelich* (Wh. 216,16), fragt sie ihren Vater, können sich eure Götter etwa mit dem vergleichen, der Himmel und Erde geschaffen hat? *Swaz mir durch den got geschieht, der des alles hat gewalt, gein dem schaden bin ich palt* (Wh. 216,24 ff.), das Leid will ich gern auf mich nehmen, denn *der mac michs wol ergetzen unt des libes armuot letzen mit der sele richeit* (Wh. 216,27 ff.), 'denn er kann es leicht vergessen machen und die Armut des Leibes mit dem Reichtum der Seele vergelten.' Nachdem sie am Schluß der Unterhaltung noch einmal feierlich ihre Entschlossenheit betont hat, komme was da wolle, am *touf* festzuhalten, verzichtet sie freiwillig auf ihr väterliches Erbe Todjerne, das sie zu ihrer Vermählung mit Tybalt *ze heimstiwer,* als 'Aussteuer', erhalten hatte. Wir hören bei dieser Gelegenheit, daß ihr erster Mann territoriale Ansprüche auf Sybilje = Sevilla und die halbe Provenze mit Arles erhoben hat – die weist Gyburc mit Entschiedenheit als *lüge* zurück, Todjerne jedoch, *min erbeteil,* könne Terramer getrost *Tybalde und Ehmereize gebn, unt laz mich mit armuot lebn* (Wh. 221,24 ff.).

Nach Bumke (S. 146 f.) bekennt sich Gyburc damit zum franziskanischen Armutsideal. Was sie selbst unter *armuot* versteht, sagt sie eigentlich deutlich genug: Fehlen von Reichtum, Mangel an *urbor.* Einst war sie eine mächtige und reiche Königin, daran erinnert sie sich nicht ohne Stolz und ganz ohne schlechtes Gewissen. Der Dichter hat ihr deshalb auch den Titel *künegin* belassen (68 mal – nach Hartls Zusammenstellungen in seinem Verzeichnis der Eigennamen, 'Wolfram von Eschenbach', ²1952, S. 432). Willehalm gebraucht gewöhnlich zärtlichere Anreden für sie, aber bei seiner Rückkehr von Munleun lautet seine Frage zur Burgmauer hinauf ebenfalls: *lebt noch diu küneginne?* (Wh. 228,6). Rennewart als einziger redet sie mit *vrouwe marcravin* (Wh. 292,27; 295,24) an. Daß *richtuom* etwas Verwerfliches, etwas das Seelenheil Gefährdendes sein könnte, kommt ihr überhaupt nicht in den Sinn. Weit eher bedarf die *armuot* der Entschuldigung, wie die Schilderung der Bewirtung in Oransche beweist, die nicht allen anerkannten Ansprüchen fürstlicher Gastlichkeit zu genügen vermag. Da es an Personal fehlt, übernimmt Heimrich die Pflichten des Hausherrn: *mines suns habe ist wol min* (Wh. 262,10), sagt er, und auch Gyburc werde nichts dagegen haben, wenn er über die Vorräte verfüge. Die willigt gern ein: *unde ob al Todierne Arabie und Arabi vor den heiden lægen fri und mir ze dienste wærn benant, da bevilh ich allez iwerr hant. daz liez ich durch dise armuot: unser habe, iurs sunes guot, daz wir vil kume erwerten, ungerne wirz verzerten an iuch und an die den irz gebt* (Wh. 262,14 ff.). 'Und wenn ganz Todjerne und Arabien frei von den Heiden wären und mir noch zu Gebote stünden, würde ich euch auch dort alles anvertrauen. Das habe ich um dieser 'Armut' willen aufgegeben, doch wollen wir das, was uns geblieben ist, den restlichen Besitz eures Sohnes,

den wir mit Mühe gerettet haben, nicht ohne euch verzehren und ohne die, denen ihr davon austeilen wollt.'

Hier ist nach Bumke »die Umwertung der *armuot* ganz deutlich! Sie ist nicht ein notwendiges Übel, das ihr die Trennung von den Heiden auferlegte, sondern ein gewollter Verzicht: selbst wenn sie als Christin über die großen Schätze der Heiden gebieten könnte, würde sie es nicht tun« (S. 147). Wo soll das eigentlich im Text angedeutet sein? Gyburc antwortet augenscheinlich auf die Frage ihres Schwiegervaters, ob er sich der Bewirtung der Gäste annehmen dürfe; sie würde ihm gern mehr zur Verfügung stellen, als in der belagerten Festung vorhanden ist, alle Reichtümer, die ihr früher gehörten: *daz liez ich durch dise armuot*. Sie hat das alles aufgegeben damals, als sie Willehalm folgte. Und das ist es, was ihr Vater nicht verstehen kann: *daz si unser gote hat verkorn, und ir witiu lant, ir richez lebn hat umb armuot hie gegebn* (Wh. 354,20 ff.). Über ihre Motive läßt sie keinen Zweifel; aus Liebe zu Willehalm hat sie es getan: *durch den han ich mich bewegen daz ich wil armüete pflegen, und durch den der der hœhste ist* (Wh. 216,1 ff.), um dem Geliebten anzugehören und um Christin zu werden. Und diesen Schritt hat sie trotz *armuot* nicht bereut, ihr christlicher Glaube und ihre Liebe sind ihr mehr wert als die verlorenen Reichtümer, und Gott wird sie entschädigen *unt des libes armuot letzen mit der sele richeit* (Wh. 216,28 f.). Das heißt aber nicht, wie Bumke es hinstellt, daß Gyburc als Christin freiwillig allem Reichtum entsagt hätte, um desto gewisser die ewige Seligkeit zu erlangen. Die zur Zeit der Erzählhandlung in Oransche herrschende relative *armuot* ist Kriegsfolge und -last. Wenn sich auch der Markgraf nicht mit den sarazenischen Königen messen kann, so war er doch gewiß nicht mittellos, und es wird nirgends gesagt, daß Gyburc auf solche bescheideneren Schätze aus religiösen Motiven Verzicht geleistet hätte oder Verzicht leisten wollte. Sie hatte die Wahl zwischen dem *richen* König Tybalt und dem *armen* Markgrafen Willehalm, und dessen Liebe wog ihr den Reichtum des anderen auf. Diese Entscheidung ihres Herzens war zugleich ein Votum für Christus, und deshalb kann sie sagen, daß sie die relative *armuot* einer Markgräfin auch *durch den der der hœchste ist* gewählt habe. Um es ganz deutlich zu sagen: die Heidin Arabele verzichtet auf königliche Reichtümer, um Christin zu werden; von einem gleichen Verzicht der Christin Gyburc um ihrer Seligkeit willen hören wir nichts.

Damit wird auch die *armuot* als vermeintliches Attribut ihrer 'Heiligkeit' hinfällig. Daß das Ethos ihrer alle Geschöpfe Gottes umschließenden barmherzigen Nächstenliebe franziskanisch anmutet, wie zuerst Julius Schwietering ('Die deutsche Dichtung des Mittelalters', S. 178) hervorgehoben hat, braucht man nicht zu bestreiten. Was jedoch an Gyburcs Einstellung zum Besitz eigentlich franziskanisch sein soll, ist nicht recht einzusehen. Sie ist keine heilige Elisabeth. Wolfram sagt nichts davon, daß sie höfischen Prunk

abgelehnt und sich von dem schönen Schein höfischen Daseins distanziert habe, noch läßt er sie jemals auch nur erwägen, ihre fürstliche Stellung an Willehalms Seite mit dem Leben einer poverella, einer Bettlerin zu vertauschen. Bumkes Vermutung, daß die heilige Landgräfin »Spuren im 'Willehalm'« hinterlassen habe, ist von seiner Formulierung des »zentralen Problems der Gyburg-Gestalt« eingegeben: »wie man zugleich Fürstin und *heilic vrouwe* sein kann, wie mitten im Weltleben ein heiligenmäßiges Leben möglich ist« (S. 198). Ich glaube jedoch nicht, daß er damit den Sinn der Dichtung und die Auffassung ihres Dichters getroffen hat. Daß Wolfram im 'Willehalm' Wort und Begriff *armuot* bzw. *arm* in einem neuen spezifischen Sinne gemeint und gebraucht habe – abweichend von der herkömmlichen und seiner eigenen Verwendung im 'Parzival' –, kann jedenfalls nicht als Argument dafür in die Waagschale geworfen werden. Wenn die Berührung mit franziskanischem Gedankengut am Thüringer Hof Ludwigs IV. die Konzeption der Gyburc-Gestalt maßgeblich bestimmt hätte, müßte das gerade an diesem Punkte spürbar sein. Gyburc bejaht ihre relative *armuot* nicht anders als Herzeloyde aus *triuwe,* die zwar immer auch Gott mitmeint, aber nur durch das Medium einer irdischen Liebe zum Kinde oder zum Geliebten hindurch. Das Ja zur *armuot* liegt auf derselben Linie wie das Ja zum *leide,* und als eine Dichtung der Leiderfahrung und der Leidbewältigung stellt sich mir – wie auch Friedrich Maurer [9]) – Wolframs 'Willehalm' dar.

XII.

Als Mäzen seines zweiten Epos hat der Dichter nur den Landgrafen Hermann rühmend erwähnt. Engere Beziehungen zum Hofe seines Sohnes Ludwig IV. und der Landgräfin Elisabeth hätten nach Wolframs Gepflogenheit gewiß an irgendeiner Stelle einen Niederschlag gefunden, zumal wenn das Werk erst zwischen 1221 und 1226 in der vorliegenden Gestalt ausgearbeitet und niedergeschrieben worden wäre. Die späte Datierung ist mir auch aus diesem Grunde unwahrscheinlich. Bumke mißt den dürftigen chronologischen Anhaltspunkten geringen Wert bei. Gewährt aber der »Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit« wirklich mehr Sicherheit? Im ersten, spätestens im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts schrieb in Wolframs unmittelbarer Nachbarschaft Ebernand von Erfurt sein Gedicht 'Heinrich und Kunegunt' (ed. Bechstein, Bibl. d. ges. dt. National-Literatur, Bd. 39, 1860), dessen Vorstellungen von Heiligkeit zu den von Bumke postulierten ganz und gar nicht stimmen wollen [10]). Ebernands heilige Kunegunt »verzichtet auf die Ehe« und »bekennt sich

[9]) Worin ich von Maurers Interpretation ('Leid', S. 168ff.) abweiche, ist in meinem Aufsatz '*Süeziu Gyburc*' (Euphorion 54, 1960, S. 68 Note 5) angedeutet.

[10]) Vgl. Vf., Euphorion 54.

ausdrücklich nicht zur Armut«, wie Bumke in einer Fußnote (S. 198, Note 83) anmerkt, ohne sich durch diesen Befund in seiner Beurteilung der Zeitlage stören zu lassen. Eine Nachprüfung von Ebernands Sprachgebrauch, der zu dem bisherigen, von Otfrid bis Wolfram reichenden stimmt und keinerlei Ansätze zu einer neuen Wertung der Armut aufweist, könnte vielleicht geeignet sein, die von uns geäußerten Zweifel zu vermehren.

Wir treffen noch alle seit althochdeutscher Zeit geläufigen Bedeutungsnuancen an. Die gehorsamen Engel sind in den Augen des Teufels *vil arme geiste* (2361), 'gering zu achtende'. Der Heinrichs Kanonisation widerstrebende Kardinal Johannes heißt (ob dieser *sunde*) *der arme* (2982). Im Bewußtsein seiner Sündigkeit nennt sich *der kirchenere Reimbote* gegenüber dem ihm im Traum erscheinenden heiligen Kaiser einen *armen man* (4147); wenn der Dichter ihn nach seiner Genesung so bezeichnet (4267), will er seinen besorgten Zweifeln vor dem Eintreten der von ihm prophezeiten Wunder Ausdruck geben. Die des Ehebruchs bezichtigte Kaiserin fühlt sich unschuldig als *arme Kunegunde* (1373; 1460). Die *armen* = 'Besitzlosen' figurieren hauptsächlich als Objekte christlicher Liebestätigkeit. Sie sind Christi *arme lute* (975). König Heinrich *gap almuosen groz, den armen fulte er iren schoz* (241 f.), er war ein Hüter des Rechts und der Gerechtigkeit, was man keineswegs von allen, *die die werlt berihten soln,* sagen kann: *des muozn die armen kumber doln unt sint gedruct wan an den tot* (2096 f.). *Gewalt und ouch irdisch guot, swer niht wol darmite tuot unt nutzet ez anders dan er sal, daz ist siner sele val* (193 ff.). Die Kaiserin Kunegunt tröstete auch nach ihrem Eintritt ins Kloster *daz arme volc* (3472; 3933), und das gehört nach Ebernands Überzeugung überhaupt zu den Aufgaben der Klosterleute, daß sie *uber di armen vil suoze sich erbarmen* (4635 f.). Für den Bischof Gisiler von Merseburg bedeutete es nicht viel, daß er durch die Zerstörung seines Bistums *arm des guotes* (409) wurde, denn er siedelte auf den erzbischöflichen Stuhl zu Magdeburg über: *aller fromer knehte armuot ist einnehte, ir huofe sint in lendeglich* (411 ff.). *Arm des guotes* und *kranc des muotes* (3065 f.; vgl. 4369) nennt sich Ebernand selbst in einem Bittgebet zu dem *heilegen keiser Heinrich: durch not ich armer beteln muoz* (3073), *du solt ubr mich vil armen dich gnediclich erbarmen* (3067 f.). Es stellt sich dann freilich weiterhin heraus, daß wir diese Armut allegorice verstehen sollen: das *guot,* das ihm mangelt, ist *der waren liebe fur* (3089). Auch *der arme tihtere* (4364), der seine Hörer um Fürbitte bei der *keiserinne* Kunegunde bittet: *so bitet fur mich armen man* (4380; vgl. 4482 f.), denkt an seine Sünde. Wenn die Heilige ihm gar ihr *aldez gurtelin* leihen wollte – *der gurtel der ist anders niet wan der kuscheite zuht* (4430 f.) –, *wirt mir daz von gnaden din, riche bin ich immer, arm enwirde ich nimmer* (4426 ff.).

Kunegunt hatte nach ihres Gatten Tode der geschlechtlichen Enthaltsamkeit noch nicht minder verdienstliche Askese hinzugefügt. Sie wußte, daß ihr Körper *vil gas den wurmen werden solde ein as* (3465 f.). Ihren *armen*

lichamen (3900) sollte man deshalb nicht in kaiserlichem Staat bestatten, sondern: *in disen kranken tuochen daz arme vleisch bewindet* (3892 f.). *Kuscheit gote ist wundertrut,* und durch sie vor allem ist Heinrich nach des Dichters Überzeugung *heilic worden an aller heilegen orden* (3058 ff.). Unter den *drier hande martern,* die zur Heiligkeit führen, ist *kuscheit in der jugent* (1217), castitas in iuventute, die wichtigste: *die marter ist ein michel tugent* (1218). Außer ihr haben die beiden kaiserlichen Heiligkeitsaspiranten auch die zweite: *durfen . . . in vollen groz* (1220), abstinentia in habundantia, vorbildlich erfüllt. *Der dritten marter* jedoch: *in armuote mildekeit* (1222) *liten sie niht, diz was von richeit geschiht: in diente manic riche, sie haten vollicliche tugent an der mildekeit, daz guot was aber vil gereit unt grifen in vil vollen sac, armuot an in niergen lac, daz haten sie gar vermiten, der selben marter sie niht liten* (1251 ff.).

Liegt nicht Gyburcs und Willehalms Fall ähnlich, was die Armut angeht, wenn ihnen auch kein *riche* diente: *sie haten vollicliche tugent an der mildekeit, daz guot was aber vil gereit unt grifen in vil vollen sac, armuot an in niergen lac . . .*? Und in Ebernands Augen jedenfalls ist *armuot* überhaupt kein unerläßliches Attribut der Heiligkeit.

Galgenliteratur

Zur Auffassung des Todes im England des 16. und 17. Jahrhunderts

Von Thomas Finkenstaedt (München)

Es fehlt bisher eine Gesamtdarstellung, wie sich das Todesproblem in England durch die Jahrhunderte gewandelt hat. Die folgenden Ausführungen – im Sommersemester 1959 an der Universität München als öffentliche Probevorlesung vorgetragen – befassen sich mit einem besonders wichtigen Zeitraum der englischen Geschichte und Literaturgeschichte; es wird versucht aufzuzeigen, wie notwendig es ist, daß gerade für jene Zeit der enge Zusammenhang zwischen Literatur und geschichtlicher Wirklichkeit erkannt wird.

In der Londoner St. Pauls-Kathedrale ist wohl das seltsamste Grabmal jenes des Dr. John Donne, der hier 1621 bis 1631 Dekan war. Auf einer Urne steht lebensgroß seine Gestalt, in ein Leichentuch gehüllt[1]). Das Grabmal ist nach einem Bild gestaltet, das gemäß Donnes Anweisungen während seiner letzten Krankheit gefertigt wurde, und immer wieder hat es Phantasie und Neugierde des naiven Beschauers wie des Forschers erregt. Die Interpreten Donnes haben – wie bei kaum einem anderen Dichter vor der Romantik – die Lebensgeschichte für die Erklärung der Dichtung herangezogen, und man hat dabei auch zitiert, wie das Urnenbild entstanden ist. Der kranke Donne – so erzählt sein Biograph Walton –, durch die Bitte eines Freundes nach einem Bilde veranlaßt, ließ sich eine hölzerne Urne anfertigen und ein Brett von seiner eigenen Größe bringen. Sodann holte man unverzüglich einen guten Maler:

"Several Charcoal-fires being first made in his large study, he brought with him into that place his winding-sheet in his hand, and, having put off all his clothes, had this sheet put on him, and so tied with knots at his head and feet, and his hands so placed, as dead bodies are usually fitted to be shrouded and put into their Coffin, or grave. Upon this Urn he thus stood with his eyes shut, and with so

---

[1]) Das Grabmal steht heute im südlichen Chorumgang; es ist das einzige Denkmal, das die Zerstörung der alten Paulskathedrale überdauerte.

much of the sheet turned aside as might shew his lean, pale, and death-like face, which was purposely turned toward the East, from whence he expected the second coming of his and our Saviour Jesus.

In this posture he was drawn at his just height; and when the Picture was fully finished, he caused it to be set by his bedside, where it continued, and became his hourly object till his death..." [2])

Man hat auf das »Schauspielerhaft-Romantische« und die »Theatralik« der letzten Tage hingewiesen [3]), und man war und ist weitgehend der Ansicht, daß Donnes Todesauffassung m o r b i d sei, wofür der Bericht vom Urnenbild nur das beste Beispiel biete. So heißt es bei E. Gosse:

"During the latest month of Donne's life that extraordinary incident took place which illustrates for us, in the highest degree, *the morbid and fantastic character* of his genius." [4])

Gewiß, seit Gosse Donnes *Life and Letters* veröffentlichte, hat sich unser Bild des Dichters Donne grundsätzlich gewandelt – das Adjektiv *morbid* aber hat bis heute seinen Platz behauptet [5]).

Auf die zahlreichen Erklärungsversuche der angeblichen Morbidität kann hier nicht eingegangen werden, doch sei hervorgehoben, daß in unserer Zeit besonders psychologische Erklärungen vorgebracht werden; sie scheinen nahe zu liegen bei einem Neurotiker, wie es Donne nach Meinung

---

[2]) Walton J., *The Lives of J. Donne, Sir Henry Wotton...* Introd. S. B. Carter; London 1951, S. 59.

[3]) Vgl. D. R. Robert, The Death Wish of J. Donne. *PMLA* 62 (1947) 961 und W. D. Roy, *Der Todesgedanke bei John Donne.* MS-Diss. Freiburg 1956, S. 14.

[4]) *The Life and Letters of John Donne*, London 1899, II, 280. Von mir hervorgehoben.

[5]) Eine Zusammenstellung von Einzelbelegen dürfte überflüssig sein. Vgl. hierzu die Anm. 3) zitierte Diss. von Roy.

Eine Ausnahme dürfte J. Bennetts *Four Metaphysical Poets* sein und eine soeben erschienene Besprechung der Sermons im *T.L.S.*, 6. 11. 1959. 646 e.

Für Donnes Todesvorbereitungen weist Roy a.a.O., S. 14 als Parallele auf den spanischen Grafen Olivarez hin, der sich zur Todesvorbereitung in seinen Sarg legte, doch braucht man – wie unten gezeigt wird – nicht so weit zu gehen, um Parallelen zu finden.

D. R. Roberts weiß zu berichten, daß Donnes Todesvorbereitungen auch den Zeitgenossen merkwürdig erschienen:

"Of course, the drama he was playing did not quite come off. Despite Walton's attempt to celebrate it, it appears to have failed in large degree with his contemporaries, just as it fails with us. But the failure was due to historical realities that Donne and Walton were powerless to change (a.a.O., S. 962)."

Daß Roberts keine Belege für seine Meinung bringt, ist verständlich – sie ließen sich kaum finden.

In jüngster Zeit wird Donnes Morbidität durch die Betonung des »lebensbejahenden« Zugs in seinem Dichten und Denken entschuldigt: vgl. die bei Roy a.a.O. passim angeführten Stellen.

mehrerer Kritiker gewesen sein soll; Donne soll übrigens – wie jüngst ein amerikanischer Kritiker feststellte – die Todesauffassung S. Freuds im wesentlichen vorweggenommen haben [6]).

Es ist bedenklich, wenn eine biologische Bewertung des Menschen Donne als »krankhaft« die ästhetische Bewertung der Dichtung Donnes beeinflußt [7]). Bedenklich ist es aber auch, wie hier Kategorien und Maßstäbe des 20. Jahrhunderts angelegt werden, ohne daß hinreichend geprüft wurde, ob diese Maßstäbe wirklich auf das 16. und 17. Jahrhundert übertragen werden dürfen, wird doch stillschweigend vorausgesetzt, daß sich das Fühlen der Menschen seit 1600 nicht wesentlich gewandelt habe, – was erst zu beweisen wäre. Nennt man die Auffassung eines Menschen »krankhaft«, so meint man damit, daß sie von der Norm abweiche. Der Historiker muß also zunächst untersuchen, welches die Normen einer Epoche sind, bevor er einen ihrer Vertreter als morbid bezeichnen darf. Wie weit es darüber hinaus möglich und nötig ist, absolute Werturteile abzugeben, sei dahingestellt. Ob das 20. Jahrhundert größeren Anspruch darauf hat, zum Maßstab einer absoluten Wertung genommen zu werden, ist zumindest fraglich, und wenn irgendwo, heißt es bei der Frage nach der Todesauffassung einer Epoche achtsam zu sein, damit nicht aus subjektiver Perspektive heraus das Bild verzeichnet werde.

Theodore Spencer hat in seinem Buch über den Tod und die elisabethanische Tragödie das Todesproblem des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts bisher am eingehendsten dargestellt [8]). Er stellt zwar die Forderung auf, daß man über die Literatur hinausblicken müsse auf das wirkliche Leben, meint aber, im Drama die beste Grundlage für eine Erforschung des Todesproblems zu finden, und nimmt deshalb auf das Material aus dem Alltagsleben kaum Rücksicht [9]). So wird die Frage nach der Todesauffassung bei ihm weithin zu einem literarischen Problem, und es scheint fast, daß nicht die gemeinsame Wirklichkeitserfahrung den elisabethanischen Dichter mit seinem Publikum verbunden habe, sondern ein Grundbestand stets

---

[6]) Vgl. Roberts a.a.O., S. 964; übernommen auch von Roy a.a.O. S. 94.
Interessant sind auch einige Äußerungen von Studenten in einer Seminaraufnahmeprüfung: Es wird mehrfach von der »Verkrampftheit Donnes« gesprochen, der seine »Angst durch das Niederschreiben eines Gedichtes abreagiert«, eines Gedichtes, das ein »verkrampfter, sich abgetrotzter Schrei« sein soll, usw.

[7]) Dabei kann ja heute groteskerweise die Bewertung als »krankhaft« zu einer Höherschätzung eines Dichters führen: Eine »kranke« Zeit tröstet sich damit, daß auch andere Zeiten »krank« waren. Auf die Probleme solcher Bewertungen kann hier nicht eingegangen werden.

[8]) *Death and Elizabethan Tragedy. A Study of Convention and Opinion in the Elizabethan Drama*, Harvard U. P., 1936.

[9]) a.a.O. S. 58; Spencer bezweifelt sogar die Richtigkeit eines Berichtes über Raleighs Hinrichtung (S. 204).

wiederkehrender Ausdrücke, Bilder und poetischer Konventionen[10]). Der Wortschatz des elisabethanischen Dramas und das Geschehen auf der Bühne können jedoch erst dann richtig gewertet werden, wenn wir die Wirklichkeit kennen; Berichte über das wirkliche Sterben erst bieten uns den archimedischen Punkt für die Interpretation des Todes in der elisabethanischen Tragödie, und entsprechend können wir erst dann ein gesichertes Urteil über die Todesauffassung Donnes abgeben, wenn wir festgestellt haben, ob er mit der sogenannten »Theatralik« seiner Todesvorbereitungen in seiner Zeit steht oder nicht.

Berichte über das Sterben im 16. und 17. Jahrhundert haben wir in großer Zahl, besonders Schilderungen von Hinrichtungen, die aus noch zu erläuternden Gründen eine wertvolle historische und literarhistorische Quelle sein können. Die Bände der *State Trials* sind voll solcher Berichte, und Foxens *Book of Martyrs,* ein Riesenfolio mit weit über tausend Seiten, besteht aus aneinandergereihten Schilderungen von Gerichtsverhandlungen und Hinrichtungen mit allen nur wünschenswerten Einzelheiten[11]).

Aus dieser umfangreichen, von der Forschung bisher nicht verwerteten Galgenliteratur sollen hier einige Beispiele herausgegriffen werden, die dazu beitragen können, die Auffassung des Todes im England des 16. und 17. Jahrhunderts verständlich zu machen.

Der Tod war damals überall. Es war nicht nur die – modern ausgedrückt – hohe Sterblichkeit und niedere Lebenserwartung, die ihn so gegenwärtig werden ließ, nicht nur das *memento mori* der Kirche, sondern der Tod war den Menschen tatsächlich täglich vor Augen: Am Galgen, auf dem Schafott, auf den Toren der Stadt London und auf London Bridge, wo die Köpfe der Hingerichteten und gevierteilte Leichname steckten.

In der *Vulgaria* Whittintons, einem lateinischen Übungsbuch vom Ende des 16. Jahrhunderts, heißt es mit einer uns erschreckenden Lebensnähe – das »lebensnahe« Prinzip des Sprachunterrichts ist keineswegs so neu, wie manche Methodiker meinen – bei der Besprechung des Ablativs:

"Upon London Bridge I saw 3 or 4 men's heads stand upon poles /
In londoniano ponte vidi tria aut quatuor capita hominum perticis affixa.

---

[10]) So heißt es über den Tod Cawdors im *Macbeth:*

"Poet and audience rely on the convention (i. e. the belief that a good death is admirable), and its presence in the minds of both makes the communication of emotion from one to the other possible" (a.a.O. S. 148).

[11]) Die folgenden Ausgaben wurden verwendet:

A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason... From the Reign of King Richard II to the End of the Reign of King George I., Six volumes, London ²1730. (= *Trials 1730*)

Cobbett's Complete State Trials from the Earliest Period to the Present Time, 35 vols., London 1809ff. (= *Trials 1809*)

J. Fox *Actes and Monuments*, London 1563.

Upon Ludgate the forequarter of a man is set upon a pole /
In occidentali porta londoniensi expositus est in pertica hominis thorax partitus.
Upon the other side hangeth the haunch of a man with the leg. It is a strange sight to see the hair of the heads fall away and the gristle of the nose consumed away ..."[12])

Diese makabre Schilderung wird selbstverständlich mit moralischer Belehrung verbunden, trotzdem bleibt sie für unser Empfinden reichlich ungewöhnlich. Über dreißig Köpfe zählte der Deutsche Hentzner 1598 bei seinem Besuch auf der London Bridge, und neue Köpfe ließen nie lange auf sich warten. 89 000 Personen sollen allein während der Regierungszeit Elisabeths hingerichtet worden sein, das wären 2000 jährlich. An anderer Stelle wird ein jährlicher Durchschnitt von 800 errechnet, während Hentzner nur von 300 Todesurteilen spricht, und diese Zahl ist wohl am wahrscheinlichsten, freilich immer noch hoch, wenn man bedenkt, daß England um 1600 knapp 5 Millionen Einwohner hatte[13]).

Man hüte sich jedoch vor übereilten Äußerungen über die »grausamen« Elisabethaner[14]). Die hohe Zahl der Hinrichtungen erklärt sich in erster Linie aus der politischen und religiösen Situation, denn nicht Diebe und Gesindel stellen den wesentlichen Teil der Verurteilten, sondern die Staatsverbrecher und Ketzer[15]).

---

[12]) B. White ed. *The Vulgaria of John Stanbridge and the Vulgaria of Robert Whittinton*, EETS os 187, (1932), S. 69.

Alle Zitate werden in weitgehend normalisierter Fassung gebracht.

[13]) Für die Zahlen vgl. man W. B. Rye *England as seen by foreigners in the days of Elizabeth and James I*, London 1865, S. 192, note 22; F. J. Furnivall ed., *Harrison's Description of England*, New Shakespeare Society 1881ff., I. 231; *Shakespeare's England*, Oxford 1917, I. 398.

[14]) Von einer besonders scheußlichen Hinrichtungsszene aus dem Jahre 1801 heißt es "Now this incident, it should be noted, occured, not in the *ancient and degenerate days* of Henry the Eighth, ..." (G. R. Scott, *The History of Capital Punishment*, London 1950, S. 54; von mir hervorgehoben).

"The Elizabethan Age was pitiless", heißt es in *Shakespeare's England* bei der Besprechung der Todesstrafe (I. 402).

[15]) Charles Wriothesley hat sich sorgfältig alle Hinrichtungen in sein Tagebuch notiert. Für 1538 ergibt sich:

18. 2. Hinrichtung am Tower Hill wegen Diebstahls.
20. 2. Ein Priester und ein Ire in Tyburn wegen Hochverrats.
20. 3. Thomas Harford in Smithfield wegen Hochverrats.
20. 5. Friar Forrest in Smithfield wegen Hochverrats (über diese Hinrichtungen wird ausführlich berichtet S. 79–81).

Ende Juli Lancaster, Herald of Arms in York wegen Hochverrats.

9. 8. Conesby in Tyburn "for counterfeiting the King's seal"
1. 9. Der Henker von London – »er war ein geschickter Metzger beim Vierteilen der Hingerichteten«, bemerkt Wriothesley – und zwei weitere wegen eines Raubes.
2. 9. Edward Clifford in Tyburn wegen Betruges.

Besonders der Adel lebte zu jener Zeit so gefährlich, daß der Franzose Estienne Perlin 1558 berichten konnte, daß man in England kaum einen Adeligen finde, von dem nicht ein Verwandter auf dem Schafott geendet[16]).

Was unserer Zeit – in der nicht die Art des Sterbens, sondern die Zahl der Todesopfer interessiert – so besonders auffallen muß, ist der Eifer, mit dem die Engländer im 16. und 17. Jahrhundert Hinrichtungen besuchen. Sie schreiben darüber an ihre Freunde, man gibt offiziell und privat Berichte über Hinrichtungen heraus, man singt Balladen über das Sterben auf dem Schafott. 7000 Menschen kamen 1555, um die Verbrennung Bischof Hoopers zu sehen:

»For it was market day, and many also came to see his behaviour towards death« berichtet Fox (a. a. O. 1060 b).

G. Whetstone berichtet 1587 in einem Dialog über eine große Hinrichtung:

"...the upper end of Holborn, ... where was erected a scaffold convenient for the execution, and thereupon a pair of gallows so high, and withal, the place was so railed to keep off horsemen, as the people might plainly see the execution. 'I am much deceived if there were not a great multitude of people assembled to see the execution?' 'I cannot number the thousands...'"[17])

Henry Machyn – sein Tagebuch bietet sehr genaue Aufzeichnungen, da er als Besitzer eines elisabethanischen Bestattungsinstitutes beruflich an Hin-

16. 11. Lambert in Smithfield wegen Ketzerei
24. 11. 2 Anabaptisten wegen Ketzerei.
24. 11. 1 Anabaptist "which was a goodly young man, and about 22 years of age, for the same opinion".
9. 12. Doctor Croft und »one Holland« in Tyburn wegen Hochverrats.
Lord Marquess of Exeter, Lord Montague und Sir Edward Nevill auf Tower Hill wegen Hochverrats.

(*A Chronicle of England During the Reigns of the Tudors* ed. W.D. Hamilton, Camden Soc., N.S. 11 (1875), S. 73–92.)

Die weit verbreitete Ansicht, daß jemand wegen des Diebstahls eines Taschentuchs usw. sofort zum Tode verurteilt wurde, stammt aus dem 19. Jahrhundert, für das sie teilweise berechtigt ist, trifft aber für das 16. und 17. Jahrhundert sicher nicht zu. Bei kleineren Vergehen wurde der Täter ausgepeitscht, bei Rückfälligkeit verstümmelt, und erst bei erneutem Vergehen gehenkt. (Es fehlte ja meist die Möglichkeit einer lebenslänglichen Haft.) Als Beispiel sei die 'List of Prisoners tried at the Castle of Exeter at Midsummer Sessions in the 40th Year of Queen Elizabeth (1597)' angeführt:

8 hanged (Pferdediebstahl, cutting a purse ... repeated offence)
7 to be branded and set free, being able to read (= benefit of clergy)
7 Acquitted
13 To be flogged (first offence)

(A.H.A. Hamilton, *Quarter Sessions Records Queen Elizabeth to Queen Anne*, London 1878 S. 33.)

[16]) Zitiert in *Harrison's Description* a.a.O. I. lxvii und Rye a.a.O., note 22.

[17]) *The Censure of a loyal Subject*, London 1587, S. A 4 v.

richtungen interessiert war – berichtet, daß 1556 zur Verbrennung von 13 Ketzern in Stratford-a-Bow 20 000 Menschen kamen, während, wie er wenig später erwähnt, zum Einzug der Königin nur 10 000 kamen[18]).

Man spricht heute gern vom »perversen Bedürfnis nach öffentlicher Hinrichtung«. Was trieb die Engländer? Sensationslust? Niedere Instinkte? War es wirklich perverse Schaulust, ein Beispiel für morbide Geisteshaltung? Versuchen wir an einem Einzelbeispiel zu erkennen, was jene Menschen dazu veranlaßte, in Scharen zu einer Hinrichtung zu kommen.

Im Jahre 1604 wurde in Schottland eine junge adelige Frau zum Tode verurteilt. Die Familie bat, daß die Hinrichtung vor Morgengrauen, unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden solle – »albeit she was far otherwise minded«[19]).

"On this, many, whom I will not name, came and said, 'Will you deprive God's people of that comfort which they might have, in that poor woman's death? And will you obstruct the honour of it, by putting her away, before the people rise out of their beds?"

»to put away« – das heißt nicht »hinrichten«, sondern »beseitigen, aus dem Weg räumen«; allein dieser Ausdruck zeigt, daß man nach Meinung der Leute eine Hinrichtung nicht unter dem Ausschluß der Öffentlichkeit durchführen dürfe.

"You do wrong in so doing; for the more public the death be, the more profitable it shall be to many;"

Das »profitable« bezieht sich nicht auf die möglichen abschreckenden Wirkungen der Hinrichtung auf potentielle Verbrecher –, daran dachte die Zeit noch nicht:

"...the more profitable it shall be to many; and the more glorious, in the sight of all who shall see it, ..."[20])

Die Hinrichtung als E r b a u u n g, ein ungewöhnlicher Gedanke für uns, und doch trifft er den Kern der Sache, war doch das Sterben für den Menschen damals – wenn das Paradoxon erlaubt ist – noch Mitte des Lebens, und die Todesstunde der entscheidende Augenblick:

"For the most part, the death of a man is such, as his life was; but certainly the life of a man, that is, his everlasting life, is such as his death is."

---

[18]) *Diary 1550–63* ed. J.G. Nichols, Camden Soc. 42 (1848), S. 108.

[19]) R. Pitcairn ed., *Criminal Trials and other Proceedings before the High Court of Justiciary in Scotland*, Edinburgh 1833, II. 447.

[20]) Pitcairn a.a.O. II. 447. Von der Hinrichtung heißt es dann u.a.: "in the whole way as she went to the place of Execution, she behaved herself so cheerfully, as if she had been going to her wedding, and not to her death! ...For there appeared such a majesty in her countenance and visage, and such a heavenly courage in her gesture, that many said, 'That woman is ravished with a higher spirit than a man or woman's'" (a.a.O. II. 448).

predigt John Donne[21]) und drückt damit nur in seiner persönlichen Art die allgemeine Anschauung der Zeit aus.

Da nun der Grund des Todesurteils aufs engste mit den letzten Fragen des Glaubens, der Treue zum Staat, der absoluten Moral zusammenhing, ist es verständlich, daß dem Verurteilten besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, besonders auch deshalb, weil es sich in so vielen Fällen um hochstehende Adelige und Geistliche handelte, deren öffentliche Sterbestunde über die Wahrheit ihrer Sache ebenso entschied, wie über ihr everlasting life.

Unbeteiligt und gefühllos, wie man geglaubt hat, waren die Zuschauer keineswegs:

"John Rogers, burned at Smithfield for being a Lutheran, ...met his death, persisting in his opinion, so bravely that the greater part of the people here took such pleasure that they did not fear to give him many acclamations to comfort his courage."[22])

Das gelassene Sterben auf dem Schafott ist nicht einfach Zeichen des persönlichen Mutes, sondern Rechtfertigung des Lebens, Beweis des Glaubens oder Entsühnung, und damit aus der privaten Sphäre herausgehoben:

"'tis the end that qualifies all"

predigt Donne am 25. 8. 1622[23]), und so wird die Hinrichtung auch von allen aufgefaßt; von dem Verurteilten, von den Zuschauern, vom Staat. Der Richter, der das Todesurteil verkündet und mit den Worten schließt:

"I pray God to give you Grace to make a good end."

spricht keine billige Floskel oder erstarrte Rechtsformel[24]).

Die Durchführung der Hinrichtungen zeigt, daß es sich nicht einfach darum handelt, einen Schädling der Gesellschaft zu beseitigen, oder ein abschreckendes Beispiel zu geben. Vom modernen Standpunkt aus gesehen,

---

[21]) *The Sermons of John Donne* ed. E. M. Simpson, G.R. Potter, vol. VI. 202: zitiert bei Roy, a.a.O. S.40.

[22]) Wriothesley a.a.O. II. 126.

In der großen Kulturgeschichte Englands von H.D. Traill und J.S. Mann *Social England*, London [2]1901–04, heißt es über die Verbrennung Hoopers: "Foxe's description adds other hideous details of an exquisitely painful kind. Such sufferings the crowd came to witness, with reverence and sympathy for the sufferer perhaps (!), yet calmly and coolly (!). To analyse the workings of the hearts of men and women within the Tudor period is, and it is to be hoped will remain, the most difficult of historical undertakings" (III. 247).

Scott sagt über die Verbrennung Hoopers: "It must have been a distressing spectacle for such of those among the 7000 onlookers who had any sparks of humanity in their composition" (a.a.O. S.30).

[23]) zitiert bei Roy a.a.O. S.137.

[24]) *Trials 1730* I. 119b: Der Angeklagte Hickford "answered to this effect: 'I humbly thank your Lordship for your good Admonition;...'" (ebd. 120a).

erscheint die Öffentlichkeit der Hinrichtung in vielen Fällen als ausgesprochen töricht, wurde doch oft Sympathie für den Verurteilten erweckt, wurde doch so manches Mal durch seine Art zu sterben das Urteil als »ungerecht« erwiesen. Das Interesse der Staatsräson aber ist machtlos gegenüber der Stärke religiöser Impulse. Wenn ein moderner Gegner der Todesstrafe meint, daß »Mangel an echtem seelischen Gehalt . . . der Todesstrafe ihre Würde« und damit auch Berechtigung nehme[25]), so trifft das für das England des 16. und 17. Jahrhunderts wohl nicht zu, da Würde und seelischer Gehalt meist vorhanden waren, ist doch die Hinrichtung letztlich r i t u e l l, die Todesstrafe s a k r a l[26]).

Die Gerichte ordneten z. T. selbst den Druck der Prozeßprotokolle an, denen regelmäßig ein Bericht über den Verlauf der Hinrichtung beigegeben wird. So selbstverständlich war der Druck solcher Berichte, daß sich Thomas Brewer – wegen der Veröffentlichung der Dying Speeches der Königsmörder angeklagt – verteidigt:

"My Lord, they are the Sayings of dying Men, commonly printed without opposition. . . . It was done so long ago, it was not done in private, it went commonly up and down the streets, almost as common as a Diurnal . . ." [27])

»Fast so gewöhnlich wie eine Zeitung« waren also die Berichte, und doch waren es nicht Entsprechungen einer reißerischen Illustrierten; nicht die grausigen Einzelheiten der Hinrichtung waren die Hauptsache, sondern die D y i n g S p e e c h e s, der wichtigste Teil der Hinrichtung.

Als 1679 David Lewis, ein Jesuit, das Schafott betritt, sagt er:

"Here is a numerous Assembly, I see; the great Saviour of the World save every Soul of you all; I believe you are here met not only to see a Fellow-Native die, but also with Expectation to hear a dying Fellow-Native speak. . . .

I hope the Favour will not be denied me, it being a Favour so freely granted to several late dying Persons in London itself." [28])

---

[25]) H. Büchert, *Die Todesstrafe*, Berlin 1956, S. 57.

[26]) Für Beispiele s. u.

Es ist bezeichnend, daß bei der modernen Diskussion um die Todesstrafe meist keine Beispiele zitiert werden, die älter sind als das 18. Jahrhundert. Dadurch kommt es häufig zu einer verzerrten Beurteilung; vom Standpunkt der Abschreckungstheorie aus kann man zu keiner historischen Würdigung der Todesstrafe kommen.

[27]) *Trials 1730* II. 537a.

Hier erfahren wir auch, daß die erste Auflage 3000 betrug: "Lord Hyde: 'The first was three thousand, you say: what number did they take?' (they = Buchbinder und Händler) Creek: 'They had all, they sent for them as fast as I did them'" (a. a. O. II. 535a). Eine höhere Auflage war damals kaum möglich, ohne den Text neu zu setzen!

[28]) *Trials 1730*, II. 800a.

1655 beginnt Colonel John Penruddock seine Rede:

"Gentlemen, it hath ever been the Custom of all Persons whatsoever, when they came to die, to give some Satisfaction to the World, whether they be guilty of the Fact of which they stand charged..."[29])

und Harrison, einer der Königsmörder, beginnt:

"Gentlemen, I did not expect to have spoken a Word to you at this time, but seeing there is a Silence commanded (!), I will speak something of the Work of God in Hand in our Days."[30])

Worauf es ankam war, daß Worte und Verhalten des Verurteilten übereinstimmten: Der Sterbende spricht die Wahrheit und sein gelassener Tod beweist sie. Th. Spencer spricht von der »Konvention« der Bedeutung der letzten Stunden eines Menschen, die wie bei Montaigne auch im elisabethanischen England gegolten habe (a.a.O. S. 61), doch ist dieser Ausdruck wohl etwas zu niedrig gegriffen. Shakespeare läßt es den sterbenden Gaunt in *Richard II.* vollendet und gültig aussprechen:

O, but they say the tongues of dying men
Enforce attention like deep harmony.
Where words are scarce, they are seldom spent in vain;
For they breathe truth that breathe their words in pain.
He that no more must say is listen'd more
Than they whom youth and ease have taught to glose;
More are men's ends marked than their lives before. II. 1. 5–11

---

[29]) *Trials 1730*, II. 262b.

[30]) *Trials 1730*, II. 402b.

Noch 1714 sagt Colonel Oxburgh auf dem Schafott: "Custom has made it almost necessary for Persons in my Circumstances to say or leave somewhat by their Last Words, declaring their Sentiments with relation to what they Die for..." *A Collection of Dying Speeches...*, London 1718, S. 19 (Brit. Mus. 1132. i. 2. (1.)).

Es ist bemerkenswert, daß die normale Anrede zu Beginn der Dying Speeches »Gentlemen« ist, und man wird wohl daraus schließen dürfen, daß in der Regel nur Männer zur Hinrichtung kamen – daß also zumindest die elisabethanischen Frauen nicht das perverse Bedürfnis nach öffentlichen Hinrichtungen hatten. Beachtenswert ist auch eine Verfügung aus dem Jahre 1556. Am 22. Januar sollten 7 Ketzer in Smithfield verbrannt werden: "and there were a commandment through London over night that no young folk should come there, for there the greatest (number) was as has been seen at such a time" (H. Machyn a.a.O. S. 99f.).

Freilich war das Recht zu sprechen nicht unbeschränkt. Als 1651 Mr. Love bittet, eine Rede halten zu dürfen, sagt Sheriff Titchburn: "Yes, but I desire you to consider, we have the other (meaning Mr. Gibbons) to execute afterwards, and six o'clock is our Hour; but we will give you as much time as we can" (*Trials 1730*, II. 177b). Die Einhaltung der Dienstzeit war also auch damals oberster Gesichtspunkt – selbst auf dem Schafott.

Bis heute ist es ein Grundsatz der englischen Rechtsprechung, daß ein Mensch »with a settled and hopeless expectation of death« die Wahrheit sagt: »*Nemo moriturus praesumitur mentiri.*«[31])

Es wird auf diese Weise verständlich, warum man sich so sehr für die Hinrichtung interessierte und für die Worte des Verurteilten. Es sind z. B. mehrere Briefe erhalten, in denen die Hinrichtung Raleighs geschildert wird. Th. Lorkin schreibt an Sir Th. Puckering: "The Lords present heard a most grave, Christian, and elegant discourse, as they commonly qualify it;" und John Chamberlain schreibt an Sir D. Carleton: "In conclusion, he spake and behaved himself so, without any show of fear or affectation, that he moved much commiseration; and all that saw him, confessed that his end was, as far as man can discern, every way perfect."[32]) Dagegen heißt es vom Tod des Earl of Southampton: ". . . and though he were generally liked well, methought he was somewhat too low and submissive and seemed loth to die before a proud enemy."[33])

Man versteht nun auch, daß es dem Verurteilten darauf ankam, daß seine letzten Worte richtig überliefert wurden. Es war üblich, die Dying Speeches in Kurzschrift mitzuschreiben und zu veröffentlichen. Bei einem zu scharfen Angriff auf die Regierung unterbrach der Sheriff einmal eine Dying Speech und ließ s e c h s Stenogramme beschlagnahmen, und durch Trompeten die Rede übertönen, und dem Verurteilten das Manuskript der Rede entreißen, "which bred great Confusion and Dissatisfaction to the Spectators, seeing a Prisoner so strangely handled in his dying Words."[34])

Der Inhalt der Sterbereden war es – wie erwähnt – "to give some satisfaction to the world whether they be guilty of the Fact of which they stand

[31]) "The Law ... relaxes the rule against hearsay evidence to allow the admission of declaration made by persons under a settled conviction of their impending deaths – as the grim old phrase has it, 'with a settled...' (*History* 28 [1943], 33).

[32]) R.F. Williams ed., *The Court and Times of James I, Historical and Confidential Letters*, London 1848, S. 96 und S. 100.

[33]) S. Williams ed., *Letters written by John Chamberlain*... Camden Soc. 79 (1861), S. 106.

[34]) *Trials 1730*, II. 457b.

Als der Duke of Hamilton bemerkt, daß einige seine Worte niederschreiben, bittet er, daß "they might not be published to his Disadvantage, since he had not intended to speak anything when he came to that Place" (ibd. II. 18).

Von der Hinrichtung Lauds heißt es; "And noting how one Hinde had employed himself in taking a copy of his Speech as it came from his mouth; he desired him not to do him wrong in publishing a false or imperfect copy. Which as Hinde promised him to be careful of, calling for punishment from above if he should do otherwise, so hath he reasonably well performed his promise" (*Trials 1809*, V. 623).

Um den richtigen Druck zu garantieren, setzten viele ihre Rede vorher auf und gaben einem Freund eine Abschrift zur Veröffentlichung. Vgl. z. B. *Trials 1730*, II. 457b; *Trials 1809*, V. 531; VII. 749; XVIII. 517ff.; für das beginnende 18. Jahrhundert vgl. die Anm. 68 genannten Sammlungen.

charged . . ." Nur selten einmal findet sich eine ausgesprochene Anklage des Gerichtes, meist heißt es gelassen: »Ich habe gefehlt, ich muß sterben und mit meinem Tode sühne ich, so sterbe ich ruhig.« Oder aber: »Ich bin zu Unrecht verurteilt, aber ich sterbe ruhig, denn vor Gott wird meine Unschuld offenbar.«

Die Verurteilten sind sich bewußt, E x e m p l u m zu sein, so wie die Geschichten des *Mirror for Magistrates* Exempla sind[35]).

Die Form der Sterbereden zeigt, daß sie im Zeitalter der größten englischen Dichtung gehalten wurden; oft sind sie sorgfältig schriftlich vorbereitet, und besonders nach 1600 findet sich vollendete Sprache, mit zurückhaltender, gekonnter Rhetorik und der Situation genau angepaßter Metaphorik, bei der Vergleiche aus dem Bereich des Theaters und des Gerichtswesens eine große Rolle spielen:

John Gerhard beginnt seine Dying Speech 1654:

"Gentlemen, as this kind of spectacle is no new entertainment for your eyes, for you have had a late glut of such objects, so it is no strange thing to me to be made such a spectacle; for I have been bred upon the theatre of death[36]), and have learnt that part so well, though, I confess, a very hard one, as to perform it pretty handsomely, both as becomes a gentleman and a Christian. Only I must desire you to expect no fine Prologue, or Speech, from me; I never studied to make orations: a very unfit man to lay plots against a state, who am scarce able to lay a few lines of plain English together, as I ought; but though I cannot speak happily, I doubt not but I shall die happily."

Hier wird das Schafott zur Bühne, die Hinrichtung zum geistlichen Schauspiel, dessen letzter Akt, das Martyrium, nicht gespielt, sondern vollzogen wird[37]).

Aus der Sphäre des Gerichts sind die Vergleiche in der Dying Speech des Dr. Plunket genommen (1681):

"I have some few days past *abided my trial* at the *King's-bench*, and now very soon I must *hold up my hand* at the *King of Kings'-bench*, and appear before a *judge* that can-

---

[35]) Lord Chief Justice Popham spricht bei der Urteilsverkündung gegen Raleigh über das Rad der Fortuna (*Trials 1730*, I. 218a).

Vgl. auch die Sterberede des Sir Thomas Wyatt, zitiert in L.B. Campbell ed., *The Mirror for Magistrates*, Cambridge (Mass.) 1938, S. 49f.

[36]) Gerhard war Offizier.

[37]) *Trials 1809*, V. 536; Theatermetaphern z.B. auch in Heylyns Bericht über die Hinrichtung Lauds (*Somers Tracts* 2nd Coll. II. 287); *Court and Times of James* (vgl. Anm. 32) I. 31.

Bemerkenswert ist es, daß übertriebene Rhetorik als Zeichen der Unaufrichtigkeit gewertet wurde: "What need of all these cautious restrictions and evasive circumlocutions, to a plain man, at the hour of his death, to express his innocence by? If it had been real, a few plain words would have done it better;..." heißt es in einer Flugschrift, die eine Sterberede angreift (*Trial s1809*, IX. 709ff.; Zitat 713); ähnlich ibd. XI. 711ff.

not be deceived by *false witnesses*, or *corrupted allegations;* for he knoweth the secret of hearts; ..." [38])

Colonel Penruddock spricht (1655):

"I am now stripping off my Clothes to fight a Duel with Death (I conceive no other Duel lawful) but my Saviour hath pulled out the Sting of this mine Enemy, by making himself a Sacrifice for me, and truly I do not think that Man deserving one Drop of his Blood that will not spend all for him in so good a Cause..." (*Trials 1730*, II. 263b)

Der Franziskaner Francis Johnson sagt 1679 u. a.:

"I wish with the Prophet Jeremiah, that 'Rivers of waters may fall from my eyes, by reason of sin'. But tears will not be proper for me at this time; I have kept myself from them, lest by shedding tears, some might say I was unwilling to die, or feared death: but instead of tears, I offer all the blood in my veins, and I wish every drop were an ocean, and I would offer it up to God." (*Trials 1809*, VII. 749)

Eine der dichtesten, vollkommensten, ja schönsten Dying Speeches ist die des puritanischen Geistlichen Christopher Love, der 1651 hingerichtet wurde:

"Beloved christians, I am this day made a spectacle unto God, to angels and to men. I am made a grief to the godly, a laughing-stock to the wicked, and a gazing-stock to all; yet, blessed be God, I am not a terror to myself: Though there is but a little between me and death, there is but a little between me and heaven. There are only two steps between me and glory. My head must lie down upon the block and I shall ascend the throne. I am exchanging a pulpit for a scaffold, and a scaffold for a throne. I am exchanging a guard of soldiers for a guard of angels, to carry me into Abraham's bosom. ... But before I draw my last breath, I desire to justify God and condemn myself. Though I come to a shameful and untimely death, God is righteous. And though he cut me off in the midst of my days, and in the midst of my ministry, because I have sinned, he is righteous, blessed be his name. My blood shall not be spilt for nought. I may do more good, and bring more glory to God, by dying upon a scaffold, than if I had died upon my bed..." [39])

---

[38]) *Trials 1809*, VIII. 495 (Hervorhebung von mir)

"Hold up your hand" ist die Eröffnungsformel der Schwurgerichtsverhandlung, *King's Bench* ist eine Abteilung des englischen High Court of Judicature.

Ähnliche Metaphorik z.B. bei Peter Vowell (1654):

"Gentlemen; at this earthly bar, from them that pretend to have a great measure of sanctity, I had hard measure: But to that bar I am now going, the Bar of Heaven, where I shall have justice, yea, one day justice against them, except they water their beds and couches with tears of repentance" (*Trials 1809*, V. 537).

[39]) B. Brook ed., *The Lives of the Puritans*, London 1813, III. 132ff.

Der Hinweis auf das »Im-Bett-Sterben« ist auch bei Donne zu finden, wo er keineswegs Zeichen dafür ist, daß »Donne eine tiefe Abneigung gegen das Entwürdigende, gegen die erniedrigenden und nach seiner Meinung unnatürlichen Begleitumstände des Todes (?) in sich spürte« (Roy a.a.O. S. 140). Die Haltung entspringt vielmehr der Abneigung gegen einen »christlichen Strohtod«, der nicht die Möglichkeit gibt, Gottes Ruhm zu verkünden.

Der absolute Höhepunkt aller Sterbereden ist wohl die des viel – und oft zu Unrecht geschmähten Archbishop Laud. Peter Heylyn hat in seiner Biographie *Cyprianus Anglicus* (1671) Leben und Sterben Lauds verherrlicht, und an der grundsätzlich richtigen Schilderung der Hinrichtung dürfte kaum ein Zweifel bestehen. [40])

Der Bericht Heylyns ist ebenso wie die Rede Lauds ein edles literarisches Denkmal:

"...and (he) came not there (i.e. to the scaffold) to *Die* but to be *Translated*... And as he did not fear the Frowns, so neither did he covet the Applause of the Vulgar Herd; and therefore rather chose to read what he to had speak unto the People, than to affect the ostentation either of Memory or Wit in that dreadful Agony: whether with greater Magnanimity than Prudence, I can hardly say."[41])

Laud beginnt:

"Good people, This is an uncomfortable time to preach; yet I shall begin with a Text of Scripture."

Als seinen Text wählt er Hebräer 12. 1. und 11. 29:

"Let us run with patience the race that is set before us"

und:

"By faith they passed through the Red Sea as by dry land which the Egyptians assaying to do were drowned."[42])

---

[40]) H.R. Trevor-Roper, *Archbishop Laud*, London 1940, trifft kaum das Richtige, wenn er S.428 über die Hinrichtung sagt: "On January 10th, Laud was led to the block on Tower Hill, – a scene upon whose details only professional hagiographers have any cause to linger. He preached his farewell sermon in the old, affected (?) style of Lancelot Andrewes, with its subdivisions, its quotations, its allusions: ..."

Lauds Auftreten auf dem Schafott muß einen großen Eindruck hinterlassen haben: Die Regierungsgazetten bemühen sich in den Wochen nach der Hinrichtung angestrengt, Laud auch nach seinem Tode zu verhöhnen, um die Sympathie der Leute von ihm abzuziehen. Es ist bezeichnend, daß dabei besonders die Interpretation der unten erwähnten Naturvorgänge während der Hinrichtung eine große Rolle spielt.

Eine große Zahl zeitgenössischer Stimmen ist im Katalog des British Museum unter Laud verzeichnet. Bemerkungen über die Hinrichtung finden sich auch passim in folgenden Bänden der Pamphlets des B. M.: E 1040; E 629; E 26; E 24.

Es erschien übrigens (1645) auch eine deutsche Übersetzung der Dying Speech: *Valet Sermon gehalten von Wilhelm Laud...*, (B. M. 4475. de. 55).

[41]) *Cyprianus Anglicus*, London 1671, 496 (Hervorhebungen von mir); translate: ein Wortspiel; vgl. OED s.v. translate v. I. 1. "to remove a bishop from one see to another"; b. "to carry or convey to heaven without death; also ... said of the death of the righteous".

Der Bericht über die Hinrichtung Lauds auch z.T. in *Trials 1809*, V.607–26.

[42]) Die zweite Stelle wird nicht ausdrücklich zitiert, ist aber durch die Metaphorik der Rede impliziert. Der Text wird hier nach Heylyn a.a.O. 497ff. zitiert. Die Unterschiede zu anderen Fassungen sind minimal.

Das Rote Meer – es ist die Metapher für das eigene Blut:

"I am going apace (as you see) towards the Red Sea, and my feet are upon the very brink of it: an Argument I hope that God is bringing me into the Land of Promise, for that was the way through which he led his people:...

I am not in love with this Passage through the Red Sea, for I have the weakness and infirmities of flesh and blood plentifully in me. And I have prayed with my Saviour, that this Cup of Red wine might pass from me: But if not, God's will (not mine) be done, and I shall most willingly drink of this Cup as deep as he pleases, and enter in this Sea: yea, and pass through it in the way that he shall lead me.

...I have now, and upon this sad occasion, ransacked every corner of my heart, and yet (I thank God) I have not found (among the many) any one sin which deserves death by any known Law of this Kingdom: and yet hereby I charge nothing upon my Judges; for if they proceed upon proof (by valuable witnesses) I, or any other innocent, may be justly condemned. And (I thank God) though the weight of my sentence lie heavily upon me, I am as quiet within as ever I was in my life."

Nachdem er zu den einzelnen Punkten der Anklage Stellung genommen hat, schließt Laud:

"But I have done. I forgive all the world, all and every of those bitter Enemies which have persecuted me; and humbly desire to be forgiven of God first, and then of every man... And so I heartily desire you to join in prayer with me."

Heylyn vergleicht das Betragen Lauds mit der Sonne:

"a clear and gallant Spirit being for the most part like the Sun, which shews the greater at his setting" (a.a.O. 507)

und die Sonne

"which had not shown itself all the day till then, did shine directly on his face, which made him look most comfortably, that I say not gloriously, but presently as soon as the blow was given, withdrew behind a cloud and appeared no more..."

Wie bei Shakespeare nehmen hier die Naturvorgänge teil am menschlichen Geschehen.[43])

Der Bericht, den Heylyn über die Reaktion der Zuschauer gibt, mag stilisiert sein; trotzdem verdient er Erwähnung, zeigt er doch die verschiedenen Gründe für den Besuch einer Hinrichtung:

"This blow thus given, his life-less body remained a spectacle so unpleasing unto most of them who had desired his death with much heat and passion, that many

---

[43]) *Trials 1809*, V.625;

Die Gegenpartei behauptet, die Sonne sei triumphierend durch die Wolken gebrochen, *nachdem* der tödliche Streich gefallen. Hier wegwerfend einfach von Aberglauben zu sprechen, ist kaum angebracht. Wir können hier die Naturauffassung, die dem *King Lear* zugrunde liegt, bei wirklichen Menschen und nicht nur bei literarischen Charakteren nachweisen.

who came with greedy eyes to see him suffer, went back with weeping eyes when they saw him dead; ...Of those whom only Curiosity and desire of Novelty, brought thither to behold that unusual sight, many had not the Patience to attend the Issue, but went away as soon as the Speech was ended (!); others returned much altered in the opinion which before they had of him...

And for the Rest (the most considerable, though perhaps the smallest part of that Great Assembly) as they came thither with no other intention than to assist him with their Prayers, to embalm his body with their tears, and to lay up his last Speeches in their hearts and memories: so when they had performed those Offices of Christian duty, they comforted themselves with this, that as his life was Honourable, so his death was glorious; ..." (Heylyn a.a.O. S. 503).

Da in gewisser Weise die Wahrheit der Religion und die Richtigkeit der Politik auf dem Schafott abgehandelt und bewiesen wurden, kam es zur Veröffentlichung tendenziöser Berichte über Hinrichtungen, um die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Wenn es also auch nicht immer sicher ist, ob ein Bericht objektiv schildert, so verringert das den Wert der Galgenliteratur keineswegs; eher im Gegenteil, da die herrschende Meinung über die Bedeutung des Sterbens, der Zeitgeist, der "Elizabethan and Jacobean mind" nur noch deutlicher hervortreten. Von einem unter Elisabeth hingerichteten Hochverräter heißt es in solch einer Propagandaflugschrift:

"The malicious affection of his heart towards the Queen's majesty appeared even in the *trembling passage* of his death;..."[44])

Wird hier das Zittern als Zeichen verräterischer Gesinnung interpretiert, so ist es 1615 bei einem Priester das Zeichen dafür, daß er einer falschen Religion anhängt:

"Once he said, That he died for his religion; but he uttered this so weakly, as scarce he was heard by them that stood upon the scaffold. ...

Ogilvie ending his prayers, arose to go up the ladder, but strength and courage, to the admiration of those who had seen him before, did quite forsake him; he trembled and shaked, saying, he would fall, and could hardly be helped up on top of the ladder: ...

The executioner willed him to conclude his soul to God, pronouncing these words unto him, 'Say, John, Lord have mercy on me! Lord receive my soul!' which he did with such feebleness of voice, that scarcely he would be heard: Then he was turned off, (his left foot for a space taking hold of the ladder, as a man, unwilling to die) (!), and hung till he was dead. ...

This was the end of that unhappy man, in whose death, any man that had eyes might see what a graceless and comfortless religion Popery is: The power of religion manifesteth itself chiefly in the hour of death: the sight of a reconciled God, the assurance and persuasion of favour through Christ, furnisheth spirit and boldness, and maketh a man willing to depart and quit his life: But Popish religion teacheth uncertainty of salvation, and leadeth a man to other saviours who

[44]) G. Whetstone, *The Censure of a Loyall Subject*, London 1587, B 1 v. (Von mir hervorgehoben).

can neither help nor comfort him in the hour of death. What marvel, that men, who lean to such rotten and unprofitable helps, lacking and disappointed of the assistance they hoped for, show a faint and cowardly mind at their last!"[45]).

Man versteht nun auch die Furcht der Verurteilten zu zittern:

"The people observing him (Harrison) to tremble in his Hands and Legs, he taking notice of it, said: Gentlemen, By reason of some Scoffing that I do hear, I judge that some do think I am afraid to die, by the Shaking I have in my Hands and Knees; I tell you, no, but it is by reason of much Blood I have lost in the wars..."[46]).

Sir W. Raleigh bittet um schnelle Hinrichtung – nicht aus Furcht:

"Nay, let us be swift, in a few minutes my ague will return upon me, and if I be not dead before that, they will say I tremble for fear."[47])

Furchtlos in den Tod gehen, im Glauben an die Erlösung, das war das Ziel dieser Leute. Der Verlauf der Hinrichtungen zeigt immer wieder, daß

---

[45]) Pitcairn, III. 350f.

Man beachte die durchgehende Verwendung des -th der 3.Pers. Sg., die hier bereits als Zeichen pathetischen Stils zu werten ist.

Vgl. auch R.F. Williams, *Court and Times of James I.*, i. 27f. "He (Brooke) died constantly and (to seeming) religiously; spake not much, but what he said was well and assured. Markham ...could be content to talk with the preacher which was assigned him, it was rather to pass time, than for any good purpose, for he was catholicly disposed; to think of death no way disposed."

Von Garnet, der im Zusammenhang mit dem Gunpowder Plot hingerichtet wurde, heißt es:

"It appeared he could not constantly or devoutly pray; fear of death, or hope of Pardon even then so distracted him: For oft in those prayers he would break off, turn and look about him, ..." (*Trials 1730*, I. 301b.) usw.

[46]) Welcher Art der Mann war, zeigt die Fortsetzung des Berichtes: "Then he was turned off, and was cut down alive, for after his body was opened, he mounted himself and gave the Executioner a box on the Ear" (*Trials 1730*, II. 403f.).

Die Verfasser von Propagandaflugschriften führen den Mut mancher Verurteilter häufig auf Alkoholgenuß zurück (der in der Regel nicht erfolgte!); es ist nicht uninteressant, daß *heute* in England dem Verurteilten vor dem Galgen offiziell Alkohol zur Stärkung gereicht wird (vgl. Scott a.a.O.).

Über Harrison heißt es bei W.S., *A Complete Collection of the Lives, Speeches, Private Passages, Letters and Prayers of Those Persons lately Executed...*

London 1661 (B. M. 291. b. 11) S. 5f.:

"All the way as he went he endeavoured to discover to the world the undauntedness of his spirit, by the smiles of his countenance; which notwithstanding would not do: for he betrayed in himself much fear by an agony of sweat, and the more than ordinary trembling and shaking of his joints. ...He bare up his spirits as much as could be, to slight Death, having taken a strong Cordial in the morning to that purpose."

[47]) Zitiert bei Th.Carlyle ed., *Oliver Cromwell's Letters and Speeches*, London ²1846, I. 63.

ein »erbauliches Schauspiel« vollzogen wird, an dem auch die Zuschauer mitwirken:

"Afterward ganging up the Ladder ... he (George Sprot) desired Liberty to sing the sixth Psalm, and requested the People to accompany him in the singing thereof. Which being granted, he took up the Psalm himself with a very loud and strong Voice, for by his accustomed Form, being before his coming to the Scaffold a weak spirited Man, of feeble Voice and Utterance; and was assisted with the Number of a Thousand Persons at the least, who accompanied him in the singing of that Psalm."[48])

Als 1679 zum Tode verurteilte Jesuiten auf dem Schafott für sich beten, spricht der Sheriff:

"Pray aloud Gentlemen, that we may join with you."[49])

1631 stieg Broadway, Servant des Lord Audley, auf das Schafott

"Then ... he opened a little Book, entitled *Learn to Die*, and desired the Company to join with him; so reading over three short Prayers, ..."[50])

Learn to Die, das war es, worauf es ankam: wer vorbereitet in den Tod geht, kann gelassen sein; schrecklich aber ist wie im Mittelalter der plötzliche Tod, der den Menschen unvorbereitet trifft.

Auch das Gericht half dem Verurteilten bei der Vorbereitung auf den Tod: Wenige Wochen nachdem sich Donne sein merkwürdiges Bild ins Sterbezimmer gestellt hatte, "his hourly object till his death", wurde Lord Audley zum Tode verurteilt. Am 14. Mai sollte das Todesurteil vollstreckt werden:

"Notice whereof was given him, and his Coffin carried into the Tower about a week before, that he might the better prepare himself for Death."[51])

Die Engländer des 16. und 17. Jahrhunderts starben nicht leicht und aus Todesverachtung, sondern ruhig aus Todesüberwindung. Kein Geringerer als Thomas Morus schreibt über sein "Learn to Die" an die Tochter Margaret:

[48]) *Trials 1730*, I. 306b.
[49]) *Trials 1730*, II. 910.
[50]) *Trials 1730*, I. 376.
[51]) *Trials 1730*, I. 373.

Man braucht also nicht mit Roy (a.a.O. S. 14) nach Spanien zu gehen, um eine Parallele für Donne zu finden: genauere Nachforschungen würden sicher ein sehr umfangreiches Material für barocke Todesvorbereitungen zutage fördern. Vgl. auch u.a. *Trials 1809*, V. 309 über die Hinrichtung des Earl of Derby (1651): "Then, turning towards his coffin, 'Thou art, (said he) my bridal chamber, in thee I shall rest without a guard...'" Noch 1747 heißt es vom 80jährigen Lord Lovat: "Then he rose from the chair which was placed upon the scaffold for him and looked at his coffin, on which was wrote, Simon Dominus Fraser des Lovat, decollat. April 9. 1747, Aet. suae, 80. Then he sat down again and repeated the following line out of Horace: Dulce et decorum est..." (ibd. XVIII. 853).

Vgl. auch Felix' Leben des Hl. Guthlac Kap. 18: Die Äbtissin Ecgburh schickt Guthlac einen bleiernen Sarg und ein Leichentuch, worin der Heilige nach seinem Tod gelegt werden soll.

"...that I found myself (I cry God mercy) very sensual and my flesh much more shrinking from pain and from death, than me thought it the part of a faithful Christian man, in such a case as my conscience gave me, that in the saving of my body should stand the loss of my soul, yet I thank our Lord, that in that conflict, the Spirit had in conclusion the mastery, and reason with the help of faith finally concluded that for to be put to death wrongfully for doing well (as I am very sure I do...) it is a case in which a man may lose his head and yet have none harm, but instead of harm inestimable good at the hand of God."[52])

In der Utopia hatte Morus geschrieben, daß es als schlimmes Zeichen gelte, wenn jemand die Erde sorgenvoll und unwillig verlasse:

"They therefore, that see this kind of death do abhorr it, and them that so die bury with sorrow and silence... Contrariwise, all that depart merrily and full of good hope, for them no man mourneth..."[53])

So starb auch Morus selbst, "merrily and full of good hope":

"When he came to the Scaffold, it seemed ready to fall; whereupon he said merrily to the Lieutenant, 'Pray, Sir, see me safe up; and as to my coming down, let me shift for myself'."[54])

Solcher Galgenhumor ist nicht selten: Als Anne Boleyn ihr Todesurteil hört, greift sie sich mit beiden Händen um den Hals und sagt lachend:

"I heard say the executioner was very good, and I have a little neck."[55])

und Sir Walter Raleigh läßt sich das Beil des Henkers geben, fährt mit dem Daumen über die Schneide und meint:

"This is a sharp Medicine, but it is a Physician that will cure all Diseases."[56])

Aus welchen Quellen solche Haltung bestimmt wird, läßt sich schwer sagen. Die Zeitgenossen waren sich bewußt, daß

"our condemned persons do go so cheerfully to their deaths, for our nation is free, stout, haughty, prodigal of life and blood, ...In no place shall you see male-

---

[52]) *The Correspondence of Sir Thomas More*, ed. E.F. Rogers, Princeton U.P. 1947, S. 542.

[53]) *Utopia* ed. J.Ch. Collins, S.128.

[54]) *Trials 1730*, I. 63.

Zum Executioner spricht er: "Pluck up thy Spirits, Man, and be not afraid to do thine Office; my Neck is very short, take heed therefore thou strike not awry for saving thine Honesty. Laying his Head upon the Block, he bid the Executioner stay till he had put his Beard aside, for that had committed no Treason. Then he suffered with much Cheerfulness; ..."

[55]) Wriothesley a.a.O. I. S. XXXIV.

[56]) "Then being asked which Way he would lay himself on the Block, he made Answer and said, So the Heart be straight, it is no Matter which way the Head lieth: ..."

Trials 1730, I. 223.

factors go more constantly, more assuredly, and with less lamentation to their death than in England."[57])

und Küchelbecker, der am Anfang des 18. Jahrhunderts ein Reisehandbuch *Der nach England reisende curieuse Passagier* veröffentlicht, bestätigt das, wenn er über Hinrichtungen sagt:

»Man muß sich wundern, wie behertzt sich öfter solche unglückliche Leute bezeugen, wenn sie anitzo zum Tode gehen... und halten an das Volk zuweilen wohlgesetzte Reden«[58]).

Ob es sich um eine Fortsetzung des grimmen Humors handelt, wie er in der mittelalterlichen Dichtung Englands auftaucht, könnte nur eine umfassendere Untersuchung zeigen. Mit Spencer kann man sicher sein, daß diese Haltung nicht das Ergebnis der Lektüre Senecascher Trauerspiele war.[59])

Die Richtigkeit der hier vorgetragenen Ansicht, daß die Hinrichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts in England ein letztlich religiöser Akt waren, und daß die Todesstrafe rituelles Sühneopfer war und auch als solches empfunden wurde, wird durch die Wandlungen bestätigt, die sich am Ende des 17. Jahrhunderts anbahnen, und die im 18. Jahrhundert deutlich hervortreten[60]).

Aus der s a k r a l e n Todesstrafe wird die a b s c h r e c k e n d e: 1722 heißt es in einem Hochverratsprozeß:

"That the chief design of executing such criminals was to be an example to others not to offend in the like manner, and to deter them from committing treason; and therefore they moved that the execution might be in Middlesex though the fact was done in Essex..."[61])

Gerade die Verlegung der Hinrichtung zeigt die neue Haltung: Früher mußte am Ort der Tat gesühnt werden![62])

---

[57]) Harrison *Description* I. 221.

[58]) Hannover [2]1736, S. 272.

[59]) Spencer a.a.O. S. 204.

[60]) Rituelle Elemente finden sich auch noch im 18. Jahrhundert. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel stammt aus dem Jahre 1726. Major Oneby sollte am 3. Juli hingerichtet werden. "Upon the morning whereof he opened a vein, and bled to death to avoid the infamy of an execution. He was buried in the highway, with a stake drove through his body." (*Trials 1809*, XVII 55f.) Das OED gibt einen Beleg dieser Art, Selbstmörder zu begraben noch für das Jahr 1813 (s.v. *highway*).

[61]) *Trials 1809*, XVI. 321.

Um 1750 sagt ein Verurteilter zum Richter: "It is very hard, my Lord, to hang a poor man for stealing a horse." – "You are not to be hanged, sir, for stealing a horse, but you are to be hanged that horses may not be stolen." (zitiert bei F.H. Dudden, *Henry Fielding*, Oxford 1952, S. 790).

[62]) Noch 1770 wird einer, der das Seillager in Portsmouth angezündet hat, draußen vor der Stadt, at the Dock Gate, hingerichtet: "As the cart stopped at the

Parallel mit dem Wandel zur Abschreckungstheorie geht auch ein Wandel in der Art, wie die Hinrichtungen vollzogen werden. Sie werden jetzt tatsächlich zur Volksbelustigung:

"We sacrifice the lives of men, not for the reformation, but for the diversion of the populace",

klagt Fielding,[63]) und es heißt – an Stelle der elisabethanischen Theatermetapher, die bei den Hinrichtungen um 1600 so oft vorkommt –

"the streets were thronged with crowds who came to see *the show*."[64])

Euphemistische Ausdrücke für das Sterben tauchen auf:

"he was *launched into eternity*..." (1794)

There was every apprehension, he (the prisoner) would *go off* immediately. ... I think him *verging to eternity*" (1795)[65]).

Es häufen sich die Fälle, in denen sich der Verurteilte vor der Hinrichtung betrinkt, oder – das ist eine Entwicklung, die bis heute anhält – sich selbst das Leben nimmt, um der Bestrafung zu entgehen, eine Haltung, die dem 16. und 17. Jahrhundert fremd ist[66]). Schließlich läßt sich der Wandel auch an den Dying Speeches ablesen. Zunächst ist die Tatsache bezeichnend, daß nach 1700 kaum mehr Sterbereden in die *State Trials* aufgenommen werden, und daß – seit 1660 – dem Verurteilten immer häufiger verboten wird, auf dem Schafott zu sprechen und dabei zur Tagespolitik Stellung zu nehmen[67]).

1718 erschien eine Sammlung von Dying Speeches, in deren Vorwort die Dekadenz der Sterbereden beklagt wird:

"We are come to an Age in which the Dying Words of Men are little more to be credited than their living Words, ..."[68])

---

end of the Rope-house, he looked attentively at the scene of his perpetration, ..." (*Trials 1809*, XX. 1368).

[63]) Dudden a.a.O. S. 790 Anm. 2.

Im 16. und 17. Jahrhundert wird auf eine würdige Durchführung der Hinrichtung geachtet. Vgl. z.B. Pitcairn a.a.O. III. 350.

[64]) 1801; zitiert bei G.R. Scott, a.a.O. S. 54.

[65]) *Trials 1809*, XXIV. 200; XXV. 889.

[66]) »Untersuchungen der Berliner Tötungsstatistik ergaben, daß 1926–1932 von 287 Mördern nicht weniger als 153, also 53 %, Selbstmord begingen.«

(Brief des Generalstaatsanwalts Dr. F. Bauer in der Süddeutschen Zeitung 4. 4. 1959).

Nur ein Fall von Selbstmord wird bei Fox, *Book of Martyrs* berichtet (S. 1116f.). Fox weist auf die besonderen Umstände dieses Falles hin und bringt feine Ausführungen zu dem Problem. – Die Behandlung des Selbstmordproblems durch Donne im *Biathanatos* ist bisher nur unzureichend gewürdigt worden.

[67]) Solche Verbote gab es vereinzelt auch früher, bes. unter Mary Tudor. Auch Thomas Morus durfte keine Rede halten.

[68]) *A Collection of Dying Speeches*... London 1718, S. 3. (Brit. Mus. 1132. i. 2. auch 615. b. 29.); Vgl. auch *The Dying Speeches and Behaviour of the Several State Prisoners*... London 1720 (Brit. Mus. 1132. i. 2.).

Manch gemeiner Verbrecher spielt nun die makabre Komödie, eine vor Rührung triefende Mahnrede, die ein Geistlicher für ihn geschrieben, am Schafott vorzulesen[69]). Aus frommer Rede war Frömmelei geworden; die alte Art zu sprechen wurde als E n t h u s i a s m u s gebrandmarkt[70]). Auch wenn ein Verurteilter seine eigene Rede hält, ist ihr Stil anders als früher; der Wortschatz der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts wird deutlich faßbar:

"You see me this moment a dreadful instance, how much the human mind may be led away and imposed on by false and empty notions affecting reputation in the estimation of weak and fallible men; even so far as to commit the highest crimes in the sight of God and so daringly to violate all human laws, calculated for the good and safety of society. Let my example be a means to teach men to act more consistently with their reason; and let my punishment deter them from the commission of crimes like mine..."[71])

Die Geschichte der Hinrichtungsliteratur kann hier nicht weiter verfolgt werden. Die Andeutung, daß es seit dem 18. Jahrhundert außer dem Todesproblem auch die Problematik der Todesstrafe gibt, muß genügen: die Todesstrafe war nur solange gerechtfertigt, als sie sakral war, solange fester Glaube an eine Transzendenz sie zur Sühne werden ließ.

Rudolf Unger hat in seinen grundlegenden Studien über das Todesproblem ausgeführt, daß die »Einheitlichkeit und Eigenprägung von theoretischer Lebens- (und Welt-)Auffassung, künstlerischem Schaffen und praktischer Lebensführung geradezu einen Maßstab für die Größe, sozusagen für die dynamische Spannungsweite einer geistesgeschichtlichen Individualität« abzugeben vermag[72]). Größe und außerordentliche Spannungsweite muß man der hier behandelten Epoche sicher zuerkennen. Was in der Galgenliteratur als Spiegel der empirischen Wirklichkeit faßbar wird, zeigt auch die große Dichtung der Zeit, und was die Dichtung über den Tod aussagt, wird durch die Wirklichkeit verständlicher und gewinnt eine neue Dimension und größere Kraft. Es ist dabei von besonderer Bedeutung, daß es sich nicht um einige individuelle Äußerungen handelt, sondern um eine Todesauffassung, die sich über ein Jahrhundert lang nur geringfügig wandelte, und die von Angehörigen aller Schichten der Gesellschaft, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, geteilt wurde[73]), und daß es sich um ein

[69]) Vgl. z.B. die Anm. 68. zitierte *Collection* S. 4f. oder Scott a.a.O. S. 133; eine bezeichnende Schilderung einer Hinrichtung im 18. Jahrhundert gibt Richardson in seinen *Familiar Letters* ed. B. W. Downs, London 1928, S. 217ff.

[70]) Vgl. z.B. die Anm. 68 zit. *Dying Speeches*, A 3 r und Scott a.a.O. S. 52, der von "diligently worked-up religious frenzy" spricht.

[71]) *Trials 1809*, XVIII. 1321; aus dem Jahr 1753.

[72]) *Herder, Novalis, Kleist, Dt. Forschungen* 9 (1922) S. 90.

[73]) In der Literatur über das Todesproblem wird nicht immer geschieden zwischen individuellen und allgemeinen Erscheinungen. Eine Unterscheidung wäre nur hinfällig, wenn es sich bei der Geschichte des Todesproblems um eine teleo-

K e r n problem handelte, das auf alle Bereiche des Lebens seinen Einfluß ausübte: Man hat von der »Todhaftigkeit« der Charaktere in Shakespeares Dramen gesprochen, und wir dürfen diesen Ausdruck auch auf die Engländer der Zeit vor und nach Shakespeare anwenden[74]).

Die Todesauffassung, die in der Galgenliteratur zutage tritt, zeigt viele Züge, die sich auch auf dem Kontinent, und besonders in Deutschland finden; sie enthält aber auch typisch englische Elemente:[75]) Ein c h r i s t l i c h e s Ja zum Tod ist ihr Grundzug, und zwar in der nachreformatorischen Ausprägung eines *persönlichen* Erlebens: »ein jeglicher in eigener Person muß geharnischt und gerüstet sein, mit dem Teufel und Tode zu kämpfen.«[76]) Der mehrfache, plötzliche, politisch bedingte Religionswechsel in England macht, daß die Grenze zwischen »katholisch« und »evangelisch« oft verwischt erscheint; es finden sich alle möglichen Schattierungen in Dogma und Ritus, – wenn es ums Sterben geht, sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Richtungen jedoch gering[77]). Es erklärt sich dies z. T. daraus, daß Elemente der mittelalterlichen Todesauffassung weiterwirken, vor allem die Furcht vor dem plötzlichen Tod, der einen unvorbereitet trifft, und damit die Notwendigkeit einer bewußten »Bereitung zum Tode.« Die *ars-moriendi*-Tradition bleibt noch im 17. Jahrhundert spürbar, jetzt jedoch barock umgeformt in die »Dramatik« des Sterbens, sei es auf dem Schafott, sei es eines friedlichen Todes, wie ihn Donne stirbt[78]). Barock ist

---

logische Entwicklung handelte, in der jeder seinen ganz bestimmten einmaligen Platz hätte. Die Mehrzahl der Forscher vertritt aber die Ansicht, daß es sich um Grundhaltungen zum Tode handelt, die immer wieder auftreten können. Es muß deshalb stets die »soziologische Dimension« (C. Brinkmann) berücksichtigt werden, da in verschiedenen Schichten der Gesellschaft durchaus entgegengesetzte Haltungen zum Tod vorherrschen können. Zur Methode der Untersuchung des Todesproblems vgl. F.-W. Wentzlaff-Eggebert, *Das Problem des Todes in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Palaestra 171, und die dort zitierte Literatur, besonders die Besprechungen von Rehms Buch.

[74]) Der Ausdruck stammt von Simmel: vgl. W. Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, DVjs. Buchreihe 14 (1928) S. 235.

[75]) Es ist im einzelnen noch zu untersuchen, was aus gemeinsamen Wurzeln herrührt, was sich autochthon entwickelt hat und was durch kontinentale Einflüsse des 16. und 17. Jahrhunderts zu erklären ist. Für diese spielt vor allem Holland eine bedeutende Rolle, und zwar ebenso für reformatorische (bes. auch calvinisch-puritanische) wie für antik-stoische Ideen. Vgl. Wentzlaff-Eggebert a. a. O. S. 13 ff. und O. Regenbogen, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, *Vorträge d. Bibl. Warburg* 1927/28, S. 180.

[76]) Luther, zit. bei Rehm a. a. O. S. 142. Man vergleiche das ganze Kapitel Rehms über das 16. Jahrhundert.

[77]) Für den theologischen Hintergrund vergleiche man die Einleitung von C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford 1954 (mit Bibliographie).

[78]) Die sorgsam gewahrte, feste Form aller Hinrichtungen trägt natürlich das ihre zu der Ausbildung des Sterbe-Ritus bei: Die "Dying Speech", die letzten

auch die Verehrung der – protestantischen – Märtyrer, und der häufige Wunsch, selbst zum Märtyrer zu werden [79]).

Schwierig ist es, die stoischen Elemente in der Todesauffassung des 16. und 17. Jahrhunderts zu erfassen und richtig einzuschätzen, da sich oft nur schwer entscheiden läßt, in welchem Umfang sie bereits mit dem Christentum gekommen waren. Man hat es lange Zeit als selbstverständlich angesehen, daß Seneca und der »moderne« Stoizismus Montaignes entscheidenden Einfluß auf das England des 16. und 17. Jahrhunderts ausgeübt hätten. Die neuere Forschung neigt dazu, ihren Einfluß geringer zu bewerten. [80]) Das stoische Gedankengut Senecas wurde in England nicht unverändert übernommen; die Übersetzung seiner Werke durch Th. Lodge (1614) ist dafür ein gutes Beispiel. Im Vorwort heißt es da: "Learn in him these good lessons, and commit them to memory. That to be truly virtuous is to be happy, to subdue passion is to be truly a man, to contemn fortune is to conquer her, to foresee and unmask miseries in their greatest terrors is to lessen them, to live well is to be virtuous, and to die well is the way to eternity ..." [81]) Die Ewigkeit, in die man so eingeht, ist aber eindeutig eine christliche. In einem Anhang zu der Übersetzung werden nämlich eine ganze Reihe heidnischer »Paradoxes« zurückgewiesen, die sich in den Werken Senecas finden, darunter die Ansicht, daß "A dead man is no more", oder "Death is neither good nor evil" usw. [82]) Wie so oft im England des 16. und 17. Jahrhunderts wird auch hier antikes Gedankengut christlich umgeformt. Wenn Senecas Gedanken über den Tod für die Elisabethaner bedeutsam wurden, so geschah das vor allem aus der inneren Verwandtschaft der elisabethanischen Zeit mit der Zeit Senecas; in beiden mußte der Tod so sehr zum Problem werden, weil er den Menschen täglich vor Augen stand. [83])

Worte des Gebets und auch die witzigen Bemerkungen des Galgenhumors haben ihre vorgeschriebene Stelle im Verlauf der Hinrichtung.

[79]) Aufschlußreich dürfte eine Untersuchung über den Gebrauch der Wörter *Saint* und *Martyr* bei den protestantischen Sekten Englands sein.

In England leugnet man häufig – z. T. aus politischen und religiösen Gründen – die Existenz des Barock: "The term 'Baroque' has been eschewed like a faked coin or a thing unclean", sagt J. Bourke, *Baroque Churches of Central Europe*, London 1958, S. 43, der sich nachdrücklich gegen die englische Tendenz wendet, die gesamteuropäische Entwicklung zu übersehen.

Von einem englischen Literaturbarock sprechen nur die kontinentalen Forscher, bes. L. L. Schücking, O. Funke, R. Stamm.

[80]) Vgl. die im Nachtragsband der *Cambridge Bibliography* genannten Arbeiten; für Montaigne vgl. man bes. H. Friedrich, *Montaigne*, Bern 1949.

[81]) Zitiert bei H. Baker, *Induction to Tragedy*, Louisiana State Univ. 1939, S. 190f.

[82]) Neben anderen Beispielen zit. bei Baker a. a. O. S. 193.

[83]) Vgl. hierzu bes. die Ausführungen von Regenbogen a. a. O.; neben anderen Parallelen bringt Regenbogen auch Beispiele für römische Theatermetaphern im Zusammenhang mit dem Tod und für »Galgenhumor«.

Daß Montaigne als Einfluß auf die Galgenliteratur nur beschränkt in Frage kommen kann, ergibt sich mit aus chronologischen Gründen: Als seine Essays in England erschienen (1603), waren schon Tausende hingerichtet worden und »stoisch« gestorben. Davon abgesehen ist es aber, wie H. Friedrich gezeigt hat, eine ungebührlich einseitige Auslegung, Montaigne zum Stoiker zu machen: »Montaigne ist weder Stoiker noch Christ.«[84]) Gewiß gibt es verwandte Züge in der Todesauffassung der Galgenliteratur und der Montaignes, jedoch das Trennende überwiegt: Bei Montaigne gibt es keine Beziehung von Tod und Schuld und Sühne (Friedrich a.a.O. S.360), »Der Tod ist für ihn das Nichtmehrsein« (S. 362) und Montaigne entfernt sich von der antiken »Haltungs-Ethik« (S. 343), während in der Galgenliteratur der Tod Sühne ist, der Übergang zum ewigen Leben, und allergrößter Wert auf die »Haltung« dem Tod gegenüber gelegt wurde.

Schließlich muß noch das Besondere der englischen Verhältnisse berücksichtigt werden. Eine »Galgenliteratur« hat sich nur in England entwickelt; die Hinrichtungen auf dem Kontinent bieten, soviel ich sehe, kaum Vergleichbares. Es kann in England zur Galgenliteratur kommen, weil die Bindung von Religion und Politik hier enger war als auf dem Kontinent, und weil Politik und Religion stärker in das Leben des einzelnen eingriffen.[85]) Daß die Bindung an das politische Geschehen eine Rolle spielt, zeigt auch die »Dekadenz« der Sterbereden, die in eben jene Zeit fällt, als die Gewaltpolitik im Land endet. Mit der Glorious Revolution, dem Abschluß der religiösen Kämpfe und der Herrschaft neuer philosophischer Ideen kann man einen grundsätzlichen Wandel der Todesauffassung feststellen: das »heroische Zeitalter Englands«, wie Carlyle es genannt hat, ist zu Ende.[86])

Auch ein juristisches Element ist bei der Ausbildung der Galgenliteratur von Bedeutung: Die Sterberede entspricht dem Schlußwort des Angeklagten, der nach der Urteilsverkündung vor Gericht nicht mehr zur Sache sprechen durfte; daß dem Verurteilten vor dem Tod noch ein öffentliches Wort der Verteidigung erlaubt wurde, mag auch mit dem englischen Gefühl für »fair play« zusammenhängen, das sich in der Regel für den Schwächeren und Verfolgten ausspricht.[87]) Daß die Haltung, die in der Galgenliteratur erscheint, dem englischen Wesen entsprach, zeigt sich darin, daß sie in abgeschwächter Form noch so lange bewahrt blieb. Das »bewußte Sterben«

---

[84]) a.a.O. S.357: man vergleiche das ganze Kapitel »Montaigne und der Tod«.

[85]) Eine Flucht gab es nur über das Meer!

[86]) Spencer glaubt, daß mit dem Absterben des großen elisabethanischen Dramas zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein solcher Wandel verbunden sei, verbindet also die Entwicklung des Dramas und des Todesproblems gleichsam kausal, während wir einen solchen Wandel nicht feststellen können. Spencer a.a.O., Kap. VI, bes. S. 261ff.

[87]) Der Ausdruck *fair play* ist seit 1595 belegt.

und die Vorbereitung auf den Tod findet sich in der ganzen puritanischen Tradition bis ins späte 18. Jahrhundert[88]). Diese Tradition gewinnt dann literarische Bedeutung, besonders auch für Deutschland: Die Nacht- und Grabesdichtung in Deutschland steht in enger Verbindung zu englischen Vorbildern[89]), und diese sind die Höhepunkte einer kontinuierlichen Entwicklung, die freilich in der Geschichte der englischen Literatur kaum behandelt wird: sie ist ein Teil des »gewaltigen Stroms des christlichen Irrationalismus des 18. Jahrhunderts«[90]).

Die Todesauffassung der so oft rührseligen Grabesdichtung ist allerdings, vom frühen 17. Jahrhundert her gesehen, nur ein mattes Gegenstück zur alten Haltung: die puritanische Pflege des Innenlebens schlug nur zu leicht um in Gefühlsrausch und Pseudo-Ekstase[91]).

»Die Phänomenologie des Todes enthält die gewaltige Paradoxie, daß wir nur als Lebende und Erlebende vom Tode wissen können, daß aber, wenn wir Tote sind, wir keine Lebenden und Erlebenden mehr sind. Der Tod kann niemals Erlebnis für uns werden.«[92])

Es mag der unbewußte Drang gewesen sein, einer Lösung dieser Paradoxie möglichst nahe zu kommen, der die Engländer im 16. und 17. Jahrhundert dazu trieb, so eifrig die Hinrichtungen zu besuchen; sie wollten den Augenblick sehen und erfassen, in dem sich für den Verurteilten das Rätsel des Todes löste. Es sind immer wieder Sammlungen angelegt worden mit Berichten, wie Menschen gestorben sind; im damaligen England sammelte man Todeserfahrungen aus eigener Anschauung, und die Folge war nicht so sehr, wie man oft gemeint hat, seelische Verrohung und Abstumpfung, sondern eine Art Katharsis und besseres Bereitsein für den eigenen Tod. Etwas Rätselhaftes wird diese Haltung für uns freilich immer behalten.

Die Galgenliteratur bietet einen vielleicht besonders aufschlußreichen Berührungspunkt von Leben und Literatur, und ihre Untersuchung kann dazu beitragen, daß wir die damalige Todesauffassung besser verstehen lernen und sie schützt vor dem Fehlurteil, daß die Haltung Donnes zum Tode

---

[88]) Vgl. hierzu L.L. Schücking, *Die Familie im Puritanismus*, Leipzig 1929; bes. aufschlußreich sind die Romane Richardsons.

[89]) Vgl. Rehm a.a.O.; Aufschlußreich sind auch die englischen Einflüsse auf Gellert und Lichtenberg.

Ein exemplarisch Sterbender in der *Schwedischen Gräfin* ist bezeichnenderweise ein englischer (puritanischer) Kaufmann.

[90]) Unger a.a.O. S. 147.

Reiches Material über die Entwicklung der Grabesdichtung bei J.W. Draper, *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*, New York 1929. Die soziologischen Probleme behandelt H. Schöffler, *Protestantismus und Literatur*, Leipzig 1922.

[91]) Vgl. bes. das Material Drapers.

[92]) K. Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul. *DVjs.* 7 (1929) S. 448.

(und die der Elisabethaner überhaupt) »morbid« sei. Dies Adjektiv sollte gestrichen werden. Daß ein Adjektiv zu streichen ist, mag als ein mageres Ergebnis einer Untersuchung erscheinen, doch wo es um Leben und Tod geht, ist die in einem kleinen Adjektiv steckende Wertung höchst bedeutsam. Es wurde eingangs der Anfang des Berichtes von Walton über Donnes Tod zitiert. Vielleicht versteht man nun – bedenkt man die *ars moriendi* so vieler zum Tode Verurteilter im England des 16. und 17. Jahrhunderts – Waltons Einstellung und Absicht bei seiner Schilderung etwas besser:

Das Urnenbild, so hatte Walton berichtet, war Donnes »hourly object till his death«, und Walton berichtet weiter, daß er auch andere Bilder Donnes gesehen habe, darunter ein Jugendbildnis des 18-Jährigen, der als Motto darunter geschrieben hatte:

How much I shall be chang'd
Before I am chang'd[93].)

Walton sagt dazu:

"And if that young and now his dying picture, were at this time set together, every beholder might say, 'Lord! How much is Dr. Donne already changed, before he is changed?' And the view of them might give my reader occasion, to ask himself with some amazement, 'Lord! How much may I also, that am now in health be changed, before I am changed? before this vile, this changeable body shall put off mortality?' and therefore to prepare for it."

Und von den letzten Augenblicken des Dr. John Donne heißt es:

"...as his soul ascended, and his last breath departed from him, he closed his own eyes; and then disposed his hands and body into such a posture as required not the least alteration by those that came to shroud him. Thus variable, thus virtuous was the Life; thus excellent, thus exemplary was the Death of this memorable man."[94])

---

[93]) Diese Anspielung auf Hiob 14:14 und I.Kor. 15:51, 52 kehrt in der elisabethanischen Zeit und im 17. Jahrhundert immer wieder. Ich bezweifle, daß E. Hardy mit ihrer Zurückführung der Zeilen auf ein spanisches Motto Recht hat: "the correct meaning, 'Sooner dead than changed', is significant of the national trend of Spanish thought ever since the days of *El Cid*. Donne's adoption of this motto... expressed his audacious stubbornness, and his admiration for Spanish romantic chivalry, but not his native piety". (*Donne, A Spirit in Conflict*, London 1942, S. 263).

[94]) Walton a.a.O. S. 60ff.

Das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit bei Allen Tate und anderen *new critics*

Von Franz H. Link (Frankfurt a. M.)

Im Verlauf der Neuorientierung der Literaturwissenschaften in den angelsächsischen Ländern während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts spielte die außerakademische Literaturkritik eine bedeutende Rolle. Ausgehend von dem Phänomen der Dichtung ihrer Zeit oder von Forderungen an diese, versuchten Dichter und Literaturkritiker in England und Amerika, zu einer neuen Bestimmung des Wesens der Dichtung zu gelangen, deren Verhältnis zu anderen Äußerungen menschlichen Geistes zu bestimmen und von den Ergebnissen ihrer Überlegungen zu diesen Problemen aus eine neue Betrachtungsweise der Werke vergangener Epochen zu entwickeln. Zwischen den Extremen von *l'art pour l'art* und Dichtung als Religionsersatz (im Sinne Matthew Arnolds) bestanden sie auf einem Verständnis von Dichtung als eine Art von Wissen *sui generis*, verschieden von philosophisch-wissenschaftlichem Wissen aber dennoch der objektiven Wahrheitsaussage fähig. Der Kritik dieser Art wird im allgemeinen der Name des *new criticism* zugelegt.

Die Anfänge des *new criticism* werden verschieden bestimmt. Seine Wurzeln liegen einerseits in den ersten Impulsen, die T. H. Hulme und Ezra Pound der anglo-amerikanischen Literaturkritik vermittelten und die vor allem T. S. Eliot weiter entwickelte und über die Grenzen Englands und Amerikas hinaus zur Geltung brachte, andererseits in den von der Psychologie herkommenden Bemühungen I. A. Richards, die insbesondere von seinem Schüler William Empson weitergetragen wurden. Im engeren Sinne handelt es sich bei den *new critics* um die Gruppe derjenigen Kritiker, die um John Crowe Ransom und der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *The Kenyon Review*[1]) die neuen Ideen der Literaturkritik insbesondere in den

[1]) Allen Tate, *The Forlorn Demon*. Chicago 1953, S. 161: "Without *The Kenyon Review* in the past ten years I doubt that we should have the New Criticism for it was Mr. Ransom who created its myth by giving it a name." Zu einer Bestimmung des *new criticism* im weiteren Sinne vgl. Rudolf Stamm, *Englische Literatur*, Bern 1957 *Wissenschaftliche Forschungsberichte*, Bd. 11, S. 10, oder Robert Weimann, New

vierziger Jahren in die eigentliche Literaturwissenschaft und in die Lehrpraxis der amerikanischen Universitäten hineintrugen. Neben Ransom handelt es sich dabei vor allem um Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Yvor Winters, R.P. Blackmur und Kenneth Burke. Jeder der genannten Kritiker steht mehr oder weniger für sich allein und hat seine eigene Terminologie entwickelt. Doch verbindet alle das gemeinsame Bemühen, im Gegensatz zu der positivistischen Literaturwissenschaft und zu denjenigen Kritikern, die Literatur vornehmlich als historische, soziologische oder psychologische Dokumentation betrachteten oder sich nur von ihren Impressionen leiten ließen, Wege zu finden, dem literarischen Kunstwerk als Schöpfung *sui generis* gerecht zu werden. Bei aller Verschiedenheit der Wege, die die einzelnen Kritiker beschritten, vermochten sie einen kritischen Kanon aufzustellen, der es ermöglichte, auf Grund ästhetischer Prinzipien Verbindliches über Dichtung auszusagen. Diese praktisch äußerst relevante Tatsache trug mit dazu bei, dem *new criticism* den Einfluß zu verschaffen, den er auf amerikanischen Colleges und Universitäten seit den vierziger Jahren gewinnen konnte. Die für die amerikanische Lehrpraxis so wichtige Kunst der Interpretation – Kunst im Sinne von τέχνη – die der *new criticism* entwickelte, werden wir in unserer Betrachtung nur am Rande berühren. Wir beabsichtigen auch weder einen umfassenden Überblick noch eine endgültige Wertung dieser literarkritischen Bewegung zu geben. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich vielmehr auf die Antwort, die Allen Tate als einer der Repräsentanten des *new criticism* auf die Frage nach dem Wesen der Dichtung und ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit als Voraussetzung für diese Art der Literaturkritik zu geben versucht. Erst eine Überprüfung dieser Voraussetzung wird es ermöglichen, eine historische Einordnung und eine Wertung vorzunehmen[2]).

Um die Problematik, die wir mit unserer Betrachtung berühren, zu verdeutlichen, gehen wir kurz auf die Einwände ein, die in dieser Beziehung dem *new criticism* gegenüber erhoben werden. In exemplarischer Weise sind diese in einem Aufsatz von Nathan A. Scott, Jr., 'The Collaboration of Vision in the Poetic Art', zusammengefaßt. Dort heißt es:

Criticism und bürgerliche Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik neuerer Strömungen. 1. Teil ZAA, VIII, 1960, S. 29–74. Letzterer bezeichnet die Kritik, auf die sich unsere Untersuchung beschränkt, als *analytical criticism* (S. 70).

[2]) Eine historische Einordnung des *new criticism* wird z.B. versucht von John Henry Raleigh, The New Criticism as an Historical Phenomenon, *CL*, XI, 1959, S. 21–28. Der *new criticism* wird dabei von seiner Ausgangsbasis in Eliot und Richards her beurteilt, nicht in seiner Entwicklung berücksichtigt, die sich, wie unsere Untersuchung zeigen soll, in der Auflösung anfänglicher Paradoxa aufweisen läßt, die Raleigh als charakteristisch für die Bewegung als solche betrachtet.

"The track that the contemporary movement in criticism has taken has been one that involves the denial that the poet is any sort of expositor at all. He is, we have been told, not an expositor, not an allegorist, not a merchant in the business of ideas; on the contrary, he is a certain kind of technician, a certain kind of maker, who constructs out of language special sorts of things, such things as we call dramas and novels and poems"[3]).

Scott spricht hier von "the contemporary movement in criticism", nimmt aber mit den aufgezählten Behauptungen, gegen die er sich wendet, direkten Bezug auf den *new criticism*. Er wirft diesem vor, daß er die Auffassung vertrete, Dichtung habe nicht die Aufgabe, Ideen zu vermitteln, sei keine Aussageform von Wahrheit und habe keinen unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit, sondern stelle einen Wert in sich im Sinne der *poésie pure* oder des *l'art pour l'art* dar. Dieser Auffassung von Dichtung liegt bei der gegenwärtigen Literaturkritik nach der Ansicht Scotts ein besonderes Verständnis von dichterischer Sprache zugrunde. In Fortsetzung der oben zitierten Stelle heißt es:

"As the doctrine runs, what is distinctive about the language of imaginative literature is that, in contrast to the ordinary forms of expository discourse, it does not involve the reduction of words to the level of being merely conceptual signs. That is to say, it does not lead us beyond itself into some external realm of meaning; it is, rather, a language that is so thoroughly composed and that is so heavily charged with imaginative intensity that, unlike other forms of discourse, it is capable of capturing attention *intransitively* upon itself. It is, indeed, the one form of discourse that, in its operations, manages to avoid any bifurcation between the thing or event and the words which refer to it. The language of poetry does not convey any rhetorical propositions about the issues of religion or politics or psychology or science: that is to say, it does not conduct the mind beyond itself to anything at all but rather leads us deeper and deeper into itself, in a process of exploration"[4]).

In der Intransivität der dichterischen Sprache sieht Scott das wesentliche Merkmal für die Absolutheit des Kunstwerkes, das den zeitgenössischen Kritikern nicht erlaubt, es in einen Bezug zur Wirklichkeit zu setzen[5]). Die

---

[3]) *Christian Scholar*, XL, 1957, (S. 277–295) S. 279. (Auch in *English Institute Essays, 1957*, New York 1958, S. 106-138.) Von besonderer Bedeutung werden die Vorwüfe, die gegen den *new criticism* im Hinblick auf das Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit erhoben werden noch dadurch, daß die Literaturkritik marxistischer Prägung sie aufnimmt, um an ihnen die Dekadenz der bürgerlichen (lies: nicht marxistischer) Literaturwissenschaft zu entlarven. Vgl. R. Weimann, *a.a.O.*

[4]) N. A. Scott, S. 279.

[5]) Vgl. Fortsetzung des obigen Zitates auf S. 279f.: "Our immunity from any compulsion to relate the language of the poem to an external reality has, in recent criticism, been understood in terms of the organic character of poetic structure. Which is to say that the contemporary critic has come to see poetic meaning not as a function of the relationships between the terms of the poem and some reality which is extrinsic to them but rather as a function of the interrelationships that knit the terms together into the total pattern that forms the unity of the work.

Situation, die durch diese Auffassung von Dichtung und dichterischer Sprache heraufbeschworen wird, betrachtet Scott als seltsam, da die moderne Kritik auf der einen Seite bestrebt sei, eine verantwortliche Diskussion über literarische Werke als Kunstwerke zu ermöglichen, auf der anderen Seite aber in dem gleichen Vorgang diese Werke von allem anderen trenne und sie somit zum Schweigen verurteile[6]). Die Wurzel des Übels, das dieser Auffassung zugrunde liegt, sieht er in der Tatsache, daß der schöpferische Akt des Dichters und dessen Bedingtheit in seinem Glauben und in seinen Ideen von den zeitgenössischen Kritikern nicht berücksichtigt werden.

"What is wanted to insist upon is the indissoluble unity of form and content in the work which gives it the kind of autonomy that prevents its being translated into any other mode of statement. And this concern has in turn led contemporary theorists to minimize the controlling effect upon the creative process of the writer's ideas and beliefs"[7]).

In der Berücksichtigung der Bedingtheit des Kunstwerkes durch den Glauben und durch die Ideen seines Schöpfers sieht Scott eine Möglichkeit der gegenwärtigen Literaturkritik, Dichtung wieder in einem festen Bezug zur Wirklichkeit zu betrachten. Die Kritik selbst werde dadurch notwendigerweise theologisch.

"We have said that the work of literary art is a special sort of linguistic structure that traps the attention intransitively: but we have also argued that the intransitivity of the reader's attention is not absolute, since the autonomy of the object which captures his attention is not itself absolute. The literary work is a trap, but it is a trap that is *oriented* toward the world of existence that transcends the work – and the work is oriented by the *vision*, by the *belief*, by the *ultimate concern* of which it is an incarnation; its *orientation*, that is to say, is essentially religious. And this is why criticism itself must, in the end, be theological"[8]).

Scott wirft also dem *new criticism* dreierlei vor: er behauptet, 1. daß es nicht die Aufgabe des literarischen Kunstwerkes sei, Ideen oder Botschaften zu übermitteln, 2. daß die Sprache der Dichtung intransitiv sei und Bedeutung nur durch ihre jeweilige Stellung innerhalb und für das Werk erhalte, 3) daß das Kunstwerk unabhängig von dem Glauben seines Schöpfers sei. Scott ist bereit, die Eigenständigkeit der Dichtung und die Intran-

---

Our way of stating this distinctive character of poetic language is to say that its terms function not ostensively but reflexively, not semantically but syntactically – by which we mean that, unlike the situation that obtains in logical discourse in which the terms 'retain their distinctive characters despite the relationship into which they have been brought', in poetic discourse they lose their distinctive characters, as they fuse into one another and are modified by what Mr. Cleanth Brooks calls 'the pressure of context'."

[6]) *Ebd.* S. 283. [7]) *Ebd.* S. 284. [8]) *Ebd.* S. 292f.

sivität der dichterischen Sprache anzuerkennen[9]), jedoch nur unter der Voraussetzung, daß die Bedingtheit des schöpferischen Prozesses durch den Glauben des Dichters erkannt wird und dadurch eine Relation des Kunstwerkes als Ganzen zur Wirklichkeit hergestellt wird. In der folgenden Betrachtung des kritischen Werkes Allen Tates als Repräsentanten des *new criticism* werden wir uns an den drei wesentlichen Vorwürfen Scotts orientieren. Danach haben wir zu betrachten, wie Allen Tate Dichtung von anderen sprachlichen Dokumenten abgrenzt, die eine Idee, eine Botschaft direkt übermitteln, welche Funktion er der Sprache in der Dichtung zuordnet und wie er diese abgrenzt gegen die Funktion der Sprache als Kommunikation, und schließlich welche Rolle bei ihm der Einbildungskraft des Dichters im Akt der Schöpfung zukommt. Die drei Aspekte lassen sich nicht immer voneinander trennen und werden sich bei den einzelnen Betrachtungen ineinander verschlingen.

Die Auswahl Allen Tates als Repräsentanten des *new criticism* ist dadurch bedingt, daß alle drei genannten Probleme in seinem Werk relevant sind, er sich mehr als alle anderen der Gefahr seiner kritischen Haltung bewußt ist und ihr in entsprechender Weise begegnet. Von seiner im gewissen Sinne zentralen Stellung aus lassen sich parallele Erscheinungen bei anderen Vertretern des *new criticism* am deutlichsten aufweisen.

*

Wie Ransom, Blackmur und Winters ist Allen Tate Dichter und Essayist. Während Burke und in gewissem Sinne auch Ransom zu einer systematischeren Betrachtungsweise hinneigen, wehrt er sich bewußt dagegen, Literaturkritik an eine feste Methode zu binden und stellt sich auf die Seite Blackmurs, der sich vornehmlich auf praktische Kritik beschränkt und theoretische Erörterungen meidet[10]). Seine literarkritischen Äußerungen haben alle einen betont essayistisch belletristischen Charakter, der in der sich ständig wiederholenden Beteuerung seiner eigenen Unwissenheit manchmal fast affektiert wirkt. Doch haben die Scheu vor einer Verfestigung der Methode und die relative Unverbindlichkeit der Form eine tiefere Wurzel in seinem denkerischen Bemühen um Dichtung, die uns am Schluß unserer Betrachtung seines kritischen Werkes deutlich werden wird.

Der Ausgangspunkt seines kritischen Denkens ist ähnlich wie bei den anderen Kritikern der Gruppe eine Abgrenzung gegen die Literaturwissenschaft positivistischer Prägung. Er wirft der traditionellen Literaturwissenschaft und ihrer »historical method« vor, daß sie nicht erlaube, »ein kriti-

[9]) siehe Zitat von S. 292f.
[10]) A. Tate, *The Forlorn Demon.* 'A Note on Autotelism'. (1949) S. 163.

sches Instrument zu entwickeln, um Werke der Literatur als existierende Gegenstände (*existing objects*) zu behandeln«. Sie betrachte sie nur »als Ausdruck einer Substanz jenseits ihrer selbst (*as expressive of substance beyond themselves*)«[11]). Im Gegensatz zu dieser Auffassung behauptet Tate, daß Dichtung nicht etwas über eine Sache aussage, sondern die Sache selbst sei. Es diene nicht zu ihrer Erhellung, sie, wie es die historische Methode versucht, mit der Wirklichkeit in Bezug zu setzen. Dieser Auffassung begegnet Scott, wie wir referierten, mit dem Vorwurf der Intransitivität.

An anderer Stelle spricht Tate von der historischen Methode als *Doctrine of Relevance*. Von dieser heißt es:

"It means that the subject-matter of a literary work must not be isolated in terms of form; it must be tested (in an analogy to scientific techniques) by observation of the world that it 'represents'" [12]).

Auch diese Aussage führt uns zu dem gleichen Schluß: Tate lehnt ein derartiges Vorgehen radikal ab und besteht auf der Autonomie des Kunstwerkes gegenüber der uns wissenschaftlich zugänglichen Wirklichkeit. Auch ein Analogieverhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit wird in dieser Aussage implizit abgelehnt.

Tate betrachtet es als die Aufgabe des exakten Wissenschaftlers, daß alle unsere Erfahrung wissenschaftlich geordnet und damit verständlich gemacht werden könne. Doch der geistige Bereich des Menschen könne nach seiner Ansicht nicht wissenschaftlich erfaßt werden. Ihn zu erschließen aber sei eine der wesentlichsten Funktionen der Dichtung. "It is my contention here that the high forms of literature offer us the only complete, and thus the most responsible, versions of our experience" [13]). Dichtung vermittelt also Erfahrung, und zwar auch auf einem Gebiet, auf dem die Wissenschaft versagt. Der eigentliche Unterschied zwischen Wissenschaft und Dichtung liegt aber darin, daß erstere Erfahrung »erklärt«, letztere sie »wahrnimmt«[14]). Dichtung ist »the art of apprehending and concentrating our experience in the mysterious limitations of form«[15]). Tate wendet sich gegen die Auffassung, daß Dichtung nur eine besondere Art der Vermittlung von Ideen sei – und gerade die romantische Dichtung sieht er diesem Irrtum verfallen – doch werden in der Dichtung Ideen »geprüft«. "Poetry is

---

[11]) A. Tate, *On the Limits of Poetry*. New York 1948. 'Miss Emily and the Bibliographers' (1940) S. 54.

[12]) *Ebd.* 'The Present Function of Criticism' (1940) S. 11.

[13]) *Ebd.* S. 4.

[14]) John Paul Pritchard, *Criticism in America*. Norman, Okla. 1956, S. 242 (über Tate): "Poetry does not explain experience, it apprehends experience."

[15]) A. Tate, *On the Limits of Poetry*, S. XV.

one test of ideas; it is ideas tested by experience, by the act of direct apprehension" [16]).

Obwohl sich also Dichtung von allen anderen Wirklichkeitsaussagen unterscheidet, ist auch sie ein Weg zur Erkenntnis. Wie ist dies aber zu verstehen, wenn sie nichts über etwas aussagen soll? In einem Essay über seine eigene Dichtung sagt Tate:

"It seems to me that my verse or anybody else's is merely *a way of knowing something*; if the poem is a real creation, it is a kind of knowledge that we did not possess before. It is not kowledge 'about' something else; the poem is the fullness of that knowledge. We know the particular poem, not what it says that we can restate. In a manner of speaking, the poem is its own knower, neither the poet nor reader knowing anything that the poem says apart from the words of the poem. I have expressed this view elsewhere in other terms, and it has been accused of aestheticism or *art for art's sake*... There is probably nothing wrong with art for art's sake if we take the phrase seriously" [17]).

Die Schwierigkeit des Verstehens wird durch diese Formulierung nicht gelöst. Wenn das Gedicht nur sein eigener Wisser ist, wie wird es zum Wissen für den Leser? Offensichtlich liegt hier eine besondere Vorstellung von Wissen zugrunde, über die wir in den früheren Essays jedoch noch keinen Aufschluß erhalten. Tate läßt auch den Vorwurf der Intransivität auf sich ruhen, wenn er Kunst als eigenen Zweck anerkennt.

Bevor wir uns einen Schritt weiterbewegen, ziehen wir noch eine Äußerung heran, die auf der gleichen Ebene liegt:

"Poetry finds its *true usefulness in its perfect inutility*, a focus of repose for the will-driven intellect that constantly shakes the equilibrium of persons and societies with its unremitting imposition of partial formulas .When the will and its formulas are put back into an implicit relation with the whole of our experience, we get the true knowledge which is poetry" [18]).

Wie sollen wir das Paradoxon verstehen, daß die wahre Nützlichkeit der Dichtung in ihrer vollständigen Unnützlichkeit besteht? Doch nur in dem Sinne, wie es auch in dem vorausgehenden Zitat impliziert war, daß sie kein Wissen, das einem unmittelbaren Zweck dient, vermittelt, sondern zweckfreies Wissen, indem sie die Erfahrung des Einzelnen in den Zusammenhang der Gesamterfahrung stellt. Dadurch, daß Dichtung die Ganzheit der Erfahrung vermittelt, ist sie wahres Wissen. Damit ist die Art des Wissens, nach der wir fragten, in ihrer Relation, aber noch nicht in ihrem Wesen näher bestimmt. Ein gewisser Widerspruch bleibt in den Aussagen

---

[16]) *Ebd.* Ähnlich bei R. P. Warren in seinem Essay 'Pure and Impure Poetry' (*Selected Essays*, New York 1958. S. 26f.).

[17]) A. Tate, *On the Limits of Poetry*. 'Narcissus as Narcissus' (1938) S. 250, Hervorhebung von mir.

[18]) *Ebd.* 'Three Types of Poetry' (1934) S. 113, Hervorhebung von mir.

ungelöst und erschwert unser Verstehen. Die Überprüfung der Zitate führt uns zunächst zu dem Ergebnis, daß die Dichtung selbst die Erfahrung ist oder – nach dem ersten Zitat – eine »Konzentration« der Erfahrung. Es wird aus dem bisherigen Zusammenhang nicht deutlich, ob »apprehending« sich auf den schöpferischen Akt des Dichters bezieht, oder auf das Erleben von Dichtung seitens des Lesers, d.h. ob die Erfahrung in der Dichtung reproduziert wird oder sich in der Dichtung selbst vollzieht.

Die bisherigen Belege sind dem Band 'On the Limits of Poetry' von 1948, der Sammlung der frühen Essays, entnommen. In späteren Essays, gesammelt in 'The Forlorn Demon', 1953, geht Tate weit über seine frühere Position hinaus. Wir werden auch in ihnen keine endgültige Klärung der soweit aufgeworfenen Fragen finden, doch zu besserer Einsicht in die Vorstellungen Tates gelangen können. Zunächst stellt er in den späteren Essays einen direkten Bezug der Dichtung zum Leben her. »There is always a reciprocal relation between life and art«, heißt es in dem Essay 'To Whom Is the Poet Responsible?' von 1950/1951[19]). Doch diese reziproke Beziehung wird nicht als eine Spiegelung des Lebens in der Kunst gesehen, sondern vornehmlich als eine Beeinflussung des Lebens durch die Kunst. "Life imitates art"[20]). Der Schwerpunkt liegt also nicht darauf, daß Dichtung *imitatio* der Wirklichkeit ist, sondern darauf, daß Wirklichkeit *imitatio* der Dichtung sein kann. Die Autonomie der Dichtung wird damit zunächst nicht berührt. Den Vorgang erklärt Tate weiter: "If poetry makes us more conscious of the complexity and meaning of our experience, it may have an eventual effect upon action, even political action."[21]) Zwei Momente dieser Aussage sind wichtig. Dichtung macht uns der Komplexität der Erfahrung bewußter. Der Erfahrung der Dichtung oder des Lebens? fragen wir uns. Eine Analogie von Dichtung und Leben wird hier zweifellos vorausgesetzt, wenn auch nicht ausgesprochen. Ferner ist die Rede von »meaning«: Eine Interpretation der Erfahrung wird also durch die Dichtung ermöglicht, wenn auch nicht in ihr selbst vollzogen. Noch einen weiteren Aufschluß erhalten wir gegen Ende des Essays, wenn es dort heißt: "There is no doubt that poetry, even that of Mallarmé has some effect upon conduct, in so far as *it affects our emotions*."[22]) Auch in den früheren Essays ist die Rede von »feeling« als dem eigentlichen Element der Dichtung gegenüber »will« und »intellect«. Hier wird jedoch die Wirkung der Dichtung auf das Gefühl noch deutlicher ausgesprochen, und wir erkennen die Parallele des Tateschen Gedankens zu dem Katharsisgedanken der aristotelischen Poetik. Dichtung ist demnach – wenn wir die früheren Äußerungen

---

[19]) A. Tate, *The Forlorn Demon*. S. 20
[20]) *Ebd.* [21]) *Ebd.*
[22]) *Ebd.* S. 28. Hervorhebung von mir.

mitberücksichtigen – Wissen in der Form des Nachempfindens einer Erfahrung, die unser Gefühl reinigt und auf diesem Wege unsere Handlungen mitzubestimmen in der Lage ist[23]). Die Erfahrung, die unser Gemüt bewegt, ist aber andererseits begrenzt durch die Wirklichkeit, in der der Dichter lebt.

"The total complex of sensibility and thought, of belief and experience, in the society from which the poetry emerges, is the prime limiting factor that the poet must first of all be aware of: otherwise his language will lack primary reality, the nexus of thing and word"[24]).

Hier werden wir nun auf den Bezug zwischen Wirklichkeit und Dichtung verwiesen, der in der Verbindung von Wort und Ding und in dem Prozeß des Schaffens besteht und den wir in unserer Betrachtung über die dichterische Sprache und die Imagination bei Tate näher umreißen müssen.

Bevor wir zur Erörterung dieses Problems übergehen, ist es wichtig festzuhalten, daß trotz allen Nachdrucks, der besonders in den frühen Essays auf die Eigenständigkeit der Dichtung gegenüber anderen Weisen der Erkenntnis bzw. des Wissens gelegt wird, in den späteren Schriften der Bezug zur Wirklichkeit, wenn auch auf besondere Art, betont wird. Wenn Tate sich anfangs dagegen wehrt, daß Dichtung Ideen vermittele und unmittelbar für das Leben nützlich sei, so stellt er hier den Erfahrungswert der Dichtung für das Handeln heraus. Es tritt dabei kein direkter Widerspruch zutage. Im Gegenteil: erst durch die ergänzenden Einsichten der späteren Essays bekommen wir eine klarere Vorstellung von Tates früherer Auffassung von Dichtung. Der Vorwurf der Intransivität, der gegenüber seinem frühen Werk auf Grund gewisser Unklarheiten oder überspitzter Formulierungen erhoben werden könnte, entfällt, nachdem er in seinen späteren Essays erläutert, wie Dichtung auf eine allein ihr eigene Art und Weise eine Beziehung zur Wirklichkeit besitzt. Wenn er dann in seinem Essay über 'The Man of Letters in the Modern World' (1952) von der Aufgabe des Schriftstellers im allgemeinen spricht, kommt er allerdings der Auffassung, gegen die er sich anfänglich wendet, bedenklich nahe. »The Man of Letters«, heißt es dort, »must recreate for his age the image of man, and he must propagate standards by which other men may test that image, and distinguish the false from the true«[25]). (Pritchard spricht im Zusammenhang mit einem Resumé dieses Essays von »Emersonian mysticism.«[26])) Doch das früher Gesagte behält für Tate seine Gültigkeit. Die beiden Essaysammlun-

[23]) In den späteren Essay vermeidet er es allerdings, von Dichtung als *»knowledge«* zu sprechen. Vgl. Willard Burdett Arnold, *The Social Ideas of Allen Tate*. Boston 1955, S. 53.

[24]) A. Tate, *The Forlorn Demon*, S. 28f.

[25]) *Ebd.* S. 3.

[26]) J.P. Pritchard, *a.a.O.* S. 249f.

gen dürfen nicht unabhängig voneinander betrachtet werden. Während die späteren Essays offen gebliebene Fragen der früheren beantworten, dienen die früheren als notwendige konkrete Unterlage für die oft verallgemeinernde Aussage der späteren. Die wesentliche Aussage über das Wesen der Dichtung, die beiden Sammlungen zugrunde liegt, ist, daß auch Dichtung Wirklichkeit vermittelt, diese Vermittlung aber auf eine allein ihr eigene Weise vollzieht. In dem zuletzt zitierten Essay heißt es u.a. auch: "The literary arts, whose final purpose, the extrinsic end for which they exist, is not the control of other persons, but self-knowledge"[27]). Alle anderen sprachlichen Äußerungen dienen einem unmittelbaren Zweck, dienen dazu, Wirklichkeit zu beherrschen. Allein die Dichtung dient dem Wissen um sich selbst, einer Besinnung, die für alles Weitere dann aber wieder als Handlungsgrundlage dienen kann.

"The human condition must be faced and embodied in language before men in any age can envisage the possibility of action. To suggest that poets tell men in crisis what to do, to insist that *as poets* they acknowledge themselves as legislators of the social order, is to ask them to shirk their specific responsibility, which is quite simply the reality of man's experience, not what his experience ought to be, in any age"[28]).

Deutlich wird hier die Grenze der Dichtung bestimmt und die Verbindung mit den früheren Äußerungen des Verfassers hergestellt.

*

Die Unterscheidung zwischen *Man of Letters* oder *Writer* und *Man of Action* erinnert deutlich an Emerson und vor allem an Carlyle. Aber auch der Unterschied zu diesen Denkern wird offensichtlich, der in der spezifischen Verantwortung des Schriftstellers für die Sprache liegt. In bezug auf die dichterische Sprache wendet sich Tate gegen zwei extreme Auffassungen: gegen diejenige, die Sprache nur als denotativ, und gegen diejenige, die Sprache nur als konnotativ betrachtet[29]). Die Dichtung, sagt Tate, die sich auf die denotative Bedeutung der Sprache beschränkt, verarme.

---

[27]) A. Tate, *The Forlorn Demon*, S. 4.

[28]) *Ebd.* S. 29.

[29]) Unter *denotation* verstehen die Vertreter des *new criticism* die »Wörterbuchbedeutung« eines Wortes, unter *connotation* die Bedeutungen, die durch seine besondere Stellung im Zusammenhang der Dichtung evoziert wird. Eine exaktere Definition, die aber für die anderen *new critics* irrelevant bleibt, findet sich bei W. K. Wimsatt, Jr.: "The denotation is the *it*, the individual thing or the aggregate of things to which the term may refer: the connotation is the *what*, the quality or classification inferred for the it, or implicitly predicated by the application of the term or the giving of the name." (*The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry.* University of Kentucky Press 1954, S. 70).

"The fallacy of mere denotation... is the poetry which contradicts our most developed human insights in so far as it fails to use and direct the rich connotation with which language has been informed by experience"[30]). In Dichtung, die versucht, Ideen zu vermitteln und Wirklichkeit zu interpretieren, übernehme die denotative Bedeutung der Sprache eine Rolle, die allein der Wissenschaft als Kommunikation von Erkenntnissen zustehe, und degradiere die konnotative Bedeutung zu überflüssiger Ornamentation[31]). Gegenüber der romantischen Dichtung und Literaturkritik, die er dieses Vergehens für schuldig findet, sieht Tate das andere Extrem von der Auffassung dichterischer Sprache in einem Teil der gegenwärtigen Literatur vertreten. Aus der Erkenntnis heraus, daß die romantische Dichtung mit ihrer Bindung der denotativen Bedeutung ihrer Sprache an die Kommunikation von Ideen und von Wissen nichts anderes tat als die Wissenschaft, suchte man das eigentlich Dichterische allein in der konnotativen Bedeutung. Theoretisch sieht Tate diese Auffassung in der Chicagoer Schule der logischen Positivisten entwickelt.

"The men of our time who have the boldness and the logical rigor to stand by the implications of their position are the new logical positivists at Chicago – Carnap and Morris...; they are quite firm in their belief... that poetry, and perhaps all imaginative literature, is, in Mr. Arthur Mizener's phrase, only 'amiable insanity': it designates but it does not denote anything 'real'"[32]).

Mit aller Heftigkeit wendet sich Tate gegen Carnap und Morris. Gerade in der Spannung und in dem Zusammenwirken der beiden Bedeutungsmöglichkeiten dichterischer Sprache, der denotativen und der konnotativen, sieht er ihre vornehmlichste Eigenart.

Tates Leitbegriff für das Verhältnis zwischen den verschiedenen Bedeutungsschichten der Sprache ist *tension*. Der Begriff steht dabei nicht allein für unsere deutsche Entsprechung »Spannung«, sondern gleichzeitig als Kontraktion von *extension* und *intension* (die jeweils für die denotativen und die konnotativen Bedeutungsschichten der Sprache in der Dichtung stehen).

"The meaning of poetry is its 'tension', the full organized body of all the extension and intension that we can find in it . The remotest figurative significance that we can derive does not invalidate the extensions of the literal statement. Or we may begin with the literal statement and by stages develop the complications of metaphor; at every stage we may pause to state the meaning so far apprehended, and at every stage the meaning will be coherent"[33]).

---

[30]) A. Tate, *On the Limits of Poetry*. 'Tension in Poetry' (1938), S. 82.

[31]) *Ebd.*: "The history of this fallacy [of connotation] ...would probably show that the poets gave up the language of denotation to the scientists, and kept for themselves a continually thinning flux of peripheral connotations."

[32]) *Ebd.* 'The Present Function of Criticism' (1940) S. 15.

[33]) *Ebd.* S. 83.

Die denotative Bedeutung, die in keinem Falle aufgegeben werden darf, gewährleistet für Tate den Zusammenhang von Sache und Wort, von Wirklichkeit und Dichtung. Nicht immer wurde nach seiner Ansicht in der Geschichte der englischen Lyrik dieses Ideal eingehalten. Wie die englische Romantik die denotative Bedeutung der Sprache bis zu einem gewissen Grade verabsolutierte, tut dies die nachromantische Dichtung in gewissem Grade mit der konnotativen Bedeutung. Eine ideale Ausgewogenheit sieht Tate in der elisabethanischen Dichtung.

"The language was determined by the demands of the subject. The more comprehensive the subject, the broader the symbolism, and the more profoundly relevant the scheme of reference to the whole of human experience, the richer the language became" [34]).

Besonders deutlich wird hier die Bedingtheit der Sprache durch die Sache, die sie bezeichnet, zum Ausdruck gebracht. Im Gegensatz zu seinen Äußerungen über die Autonomie des literarischen Kunstwerkes zeigen seine Äußerungen über die dichterische Sprache bereits in den frühen Essays die Gegenstandslosigkeit des Scottschen Vorwurfs. Als integraler Bestandteil seiner kritischen Konzeption rückt seine Sprachauffassung, aber auch seine Auffassung von dem Bezug der Dichtung zur Wirklichkeit, bereits in dieser Periode seines kritischen Bemühens ins richtige Licht.

Nichtsdestoweniger gilt auch für Tates Auffassung von der dichterischen Sprache, daß eine Aufhellung des Problems und zwar eine genauere Bestimmung der »*tension*« erst in den späteren Essays erfolgt. Greift Tate in bezug auf das direkte Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit auf Aristoteles und dessen Begriff der μίμησις zurück, so wendet er sich in bezug auf die Sprache an die dem Longinus zugeschriebene Schrift »περὶ ὕψους«. In einem ausführlichen Essay über Longinus heißt es:

"Most important of all, I make Longinus say, we learn from the development of technique that stylistic autonomy is a delusion, because style comes into existence only as it discovers the subject; and conversely the subject exists only after it is formed by the style. No literary work is perfect, no subject perfectly formed. Style reveals that which is not style in the process of forming it. *Style does not create the subject, it discovers it.* The fusion of art and nature, of technique and subject, can never exceed the approximate: the margin of imperfection of the unformed, is always there – nature intractable to art, art unequal to nature. The converse of Longinus' aphorism will further elucidate it: we must learn from nature that some elements of subject matter, in a literary work, 'depend' upon art alone. There is a reciprocal relation, not an identity – not, certainly, the identity of form and content – a dynamic, shifting relation between technique and subject: and they reveal each other" [35]).

---

[34]) *Ebd.* 'John Peale Bishop' (1935) S. 239.

[35]) A. Tate, *The Forlorn Demon.* 'Longinus and the 'New Criticism'' (1949) S. 140f., Hervorhebung von mir.

Wirklichkeit kann nur erfaßt werden, soweit sie Wort (λόγος) wird. Die Sprache der bloßen Kommunikation umreißt den gemeinten Gegenstand von einem sehr beschränkten Aspekt her, vermag nur einen Teil, einen Ausschnitt der Erfahrung wiederzugeben. Die dichterische Sprache dagegen versucht, den Gegenstand in dem Gesamtbereich der Erfahrung zu erfassen. Sie versucht, das Ding selbst zum Sprechen zu bringen. In einer Sprachwerdung wird das Ding zu unserer Erfahrung, aber nie wird es sich voll zur Sprache bringen lassen. Tate läßt den Begriff der *tension* hier fallen. Um jedoch den Zusammenhang zu seinen früheren Äußerungen herzustellen, könnten wir sagen, daß *tension* für Tate schließlich die Spannung zwischen der Summe aller durch die Sprache vermittelten Aspekte unserer Erfahrung und einem fixierten Teilaspekt dieser einerseits oder dem Gegenstand der Erfahrung andererseits bedeutet. Mit dieser Bestimmung erreicht er eine neue Stufe in seiner ontologischen Betrachtung des Wesens dichterischer Sprache, die es nun noch von dem Aspekt der dichterischen Einbildungskraft her zu ergänzen gilt.

*

Bei der Betrachtung der Auffassung Tates von der dichterischen Einbildungskraft ergänzen die Aussagen der späteren Essays die der früheren in ähnlicher Weise wie bei der Betrachtung der Frage nach der Autonomie der Dichtung und der dichterischen Sprache. Die erste Definition der Einbildungskraft finden wir in dem Essay 'Three Types of Poetry' von 1934. Dort heißt es:

"First, the power of seizing the inward meaning of experience, the power of poetic creation that I shall call here the vision of the whole of life, is *a quality of the imagination*... For the imaginative whole of life is the wholeness of vision at a particular moment of experience: it yields us the quality of the experience"[36]).

Imagination als »the power of poetic creation« wird bei Tate nicht, wie Scott den zeitgenössischen Literaturkritikern vorwirft, vergessen. Ihre Definition bleibt aber in dem eben zitierten Essay noch sehr vage. Ihre Bestimmung als »the vision of the whole of life« wird aber verständlich, wenn wir das zuvor Erarbeitete berücksichtigen und wissen, daß Tate die Erfahrung der Dichtung als eine Erfahrung des Einzelnen in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen als Wahrnehmung bzw. Erlebnis betrachtet. Der Prozeß, der sich bei der dichterischen Gestaltung der Erfahrung im Wort vollzieht, ist aber mit dieser Definition nicht erfaßt. Auch die spätere Definition in dem Essay 'The Hovering Fly' von 1943 berührt nur das dichterische Erlebnis und nicht den Prozeß der dichterischen Gestaltung:

---

[36]) A. Tate, *On the Limits of Poetry*, S. 92.

"If we think of the actual world as either a dead lump or a whirling wind somewhere outside us, against which we bumb our heads or which whirls us around, we shall never be able to discover it: we have got to try to find it in terms of one of our chief interests. Let us call that interest the imagination"[37]).

Mit »interest« evoziert Tate sogar den Vorwurf, den er gegen die Sprache als Kommunikation in ihrer Zweckbestimmtheit, d.h. in ihrer Gebundenheit an ein bestimmtes Interesse, erhebt. Einer eigentlichen Bestimmung der dichterischen Einbildungskraft am nächsten kommt er in seinem Essay 'Literature as Knowledge' von 1941. Dort zitiert Tate I. A. Richards' zwei Möglichkeiten der Dichtung:

"1. The mind of the poet at moments...gains an insight into reality, reads Nature as a symbol of something behind or within Nature not ordinarily perceived.

2. The mind of the poet creates a Nature into which his own feelings, his aspirations and apprehensions, are projected"[38]).

Wie Richards sieht Tate das eigentliche Wesen der Dichtung in einer Kombination dieser beiden Möglichkeiten. Damit faßt er die Einbildungskraft in ihrer zweifachen Ausrichtung, einmal in ihrer Ausrichtung auf die Wirklichkeit, von deren Vision als Ganzheit sie ausgeht, und in ihrer Ausrichtung auf die Gestaltung einer Erfahrung im Wort. Doch noch findet Tate in den frühen Essays keine eigene Formel, den Vorgang als einheitlichen Prozeß zu umschreiben. In Analogie zu seiner Auffassung von der Sprache wird uns aber hier bereits die Richtung deutlich, die sein Denken in bezug auf die Imagination nimmt, nämlich sie als einen Versuch zu betrachten, die Sache zur Sprache zu bringen und in der Sprachwerdung sie erst zum Gegenstand unserer Erfahrung werden zu lassen.

Die ausführlichste Auseinandersetzung Tates mit der dichterischen Einbildungskraft erfolgt in seiner Interpretation der 'Göttlichen Komödie'[39]). Dort spricht er nicht mehr nur von *»imagination«*, sondern von *»symbolic imagination«*, und unterscheidet diese von der *»angelic imagination«*. In 'The Symbolic Imagination' von 1951 heißt es:

"To bring together various meanings at a single moment of action is to exercise what I shall speak of here as the symbolic imagination: but the line of *action* must be unmistakable, we must never be in doubt about what is happening; for at a given stage of his progress the hero does one simple thing, and one only. The symbolic imagination conducts an action through analogy, of the human to the divine, of the natural to the supernatural, of the low to the high, of time to eternity"[40]).

---

[37]) *Ebd.* S. 154. [38]) *Ebd.* S. 45.

[39]) A. Tate, *The Forlorn Demon.* 'The Symbolic Imagination. The Mirrors of Dante' (1951).

[40]) *Ebd.* S. 36.

In diesem Wenigen ist bereits das Wesentliche gesagt. Doch bedarf es der weiteren Ausführungen Tates an Hand der Interpretation Dantes, um das hier Gesagte im einzelnen explizit zu machen. Soviel kann hier bereits zu einer vorläufigen Definition festgehalten werden: Die dichterische Einbildungskraft erfaßt in einer konkreten Handlung auf dem Wege der Analogie eine Vielheit von Bedeutungen der menschlichen Erfahrungswelt. Dichtung ist mit anderen Worten *analogia entis*, aber nicht das Sein selbst. Tate erreicht durch das Einbeziehen des Begiffes der Analogie eine Abgrenzung gegenüber der Auffassung von Dichtung als intransitiv und gelangt damit zu einer Definition von Dichtung, die weit über das hinausgeht, was als Vorstellung den Aussagen der frühen Essays zugrunde liegt.

Nach dem oben angeführten Zitat vermittelt Dichtung in konkreten Handlungen *per analogiam* Bedeutungen, die jenseits von Raum und Zeit liegen, aber nur in Raum und Zeit Gestalt und Erlebnis werden können.

"Despite the timeless orders of both rational discourse and intuitive contemplation, it is the business of the symbolic poet to return to the order of temporal sequence – *to action*. His purpose is to show men experiencing whatever they may be capable of, with as much meaning as he may be able to see in it; but the action comes first"[41]).

Das Übernatürliche, das es in Dantes 'Göttlicher Komödie' darzustellen gilt, kann nur in Bildern dargeboten werden, die den Sinnen faßbar sind.

"There can be no symbol for God, for that which has itself informed step by step the symbolic progress. Vision, giving us clear visual objects, through physical sight, moving steadily upward towards its analogical transfiguration, is the first matrix of the vast analogical structure"[42]).

In dieser Formulierung wird die Quelle der echten dichterischen Inspiration selbst genannt. Gott selbst ist die Quelle des Lichtes, vermittels dessen der Dichter zu sehen vermag. Er erkennt das Licht aber nur in seiner Spiegelung in der Welt. In Tates Interpretation der 'Göttlichen Komödie' ist es Beatrice, die im Bereich des Irdischen die Liebe Gottes sinnlich greifbar macht. Je mehr Dante sich jedoch dem göttlichen Lichte selbst nähert, um so mehr wird er geblendet für die Wahrnehmung der Welt. Beatrice tritt zurück, und er selbst begibt sich in den Bereich des Lichtes, das er vorher nur im Spiegel der Augen Beatrices wahrzunehmen vermochte.

"As Dante sees more he sees less: as he sees more light the nearer he comes to its source, the less he sees of what it had previously lit up. In the Empyrean, at the climax of the Illuminative Way, Beatrice leaves Dante and takes her place in the Rose; St. Bernard now guides him into the Intuitive Way"[43]).

---

[41]) *Ebd.*
[42]) *Ebd.* S. 41f.
[43]) *Ebd.* S. 42.

Der weitere Weg ist dem Dichter versperrt. Der »Intuitive Way« bleibt dem Mann Gottes, dem Mystiker vorbehalten. Was der Dichter in der »action« als Geschehen in Raum und Zeit einzufangen vermag, ist nur ein Schatten der Wahrheit. Es bleibt *imitatio* im aristotelischen Sinne. Das, was er uns durch die Vorstellung der Sinne zugänglich macht, ist nur ein Schatten der Wirklichkeit, nicht die Wirklichkeit selbst. In einer dem platonischen Höhlengleichnis entsprechenden Formulierungen bringt Tate diese Tatsache noch einmal zum Ausdruck.

"For that which enables sight is not an object of vision. What has been seen is, in what is surely one of the greatest passages of all poetry, 'the shadowy prefaces of their truth'. Illumination, or intellect guided by divine grace, powerful as it is, halts at the 'prefaces'. But the Unitive Way leads to the Presence, where both sight and discursive thought cease"[44]).

In der Gegenwart der Wahrheit selbst beginnt das Schweigen. Die Wahrheit läßt sich nicht mehr in Worten fassen. Nur in Bildern, einem Abglanz der Wirklichkeit kann der Dichter sie uns erahnen lassen. Dichtung bleibt Paradigma. Sie ist nicht die Sache selbst.

"The poem is a vast paradigm of the possibility of the Beatific Vision. No more than its possibility for the individual person, for 'Dante' himself, is here entertained. ... The Vision is imagined, it is *imaged;* its essence is not possessed. ...What Dante achieved is an *actual* insight into the great dilemma, eternal life or eternal death, but he has not hedged the dilemma like a bet to warrant himself a favorable issue. As the poem closes, he still faces it, like the rest of us"[45]).

Die Erfahrung der Dichtung, die Erfahrung, die sie darstellt oder zu der sie uns bewegt, hat nur paradigmatischen Wert. Das Erlebnis ist nicht essentiell. Der im Kunstwerk miterlebte Vollzug der Wirklichkeit als Analogie muß im wirklichen Leben nachvollzogen werden, bleibt Aufgabe.

Im Unterschied zu der *symbolic imagination* glaubt die *angelic imagination*, unmittelbar die Wesenheiten zu erfassen. Die symbolische Einbildungskraft berücksichtigt die Begrenzung der menschlichen Vernunft und Erkenntnismöglichkeit. Die *angelic vision* wird möglich in dem Augenblick, da der Mensch glaubt, diese Begrenzung der Vernunft beiseite setzen zu können, und in dem er sich einer Erkenntnis fähig erachtet, die wir in unserer Vorstellung nur den Engeln zuzuschreiben geneigt sind. Den Beginn der Entwicklung zu einer solchen Entgrenzung sieht Tate in den Anfängen der modernen Philosophie am Ende des 16. Jahrhunderts, als der Mensch die Vernunft von der physischen Gebundenheit an den Körper isoliert und ihr quasi-göttliche Autonomie verleiht. Der Mensch fühlt sich in diesem neuen Denken allein dem Intellekt und dem Willen verpflichtet und nicht mehr dem Fühlen, das allein uns zu Zeugen unserer körperlichen Gebundenheit an die

---

[44]) *Ebd.* S. 43. [45]) *Ebd.* S. 44f.

natürliche Welt macht. Der Mensch wird zum absoluten Schöpfer. Die nicht mehr an die sinnliche Welt gebundene Einbildungskraft bezeichnet Tate als *angelic imagination*, die er in dem Schaffen Poes zuerst verwirklicht sieht. Poe selbst agiert in der *angelic imagination* als Gott[46]).

"The angelic mind suffers none of the limitations of sense: it has immediate knowledge of essences: and this knowledge moves through the perfect will to divine love, with which it is at one. Imagination in an angel is thus inconceivable, for the angelic mind transcends the mediation of both image and discourse. I call that human imagination angelic which tries to disintegrate or to circumvent the image in the illusory pursuit of essence"[47]).

Die *angelic imagination* in Dichtung ist demnach eine *quasi-angelic imagination*. Mit ihr tritt der Dichter auf als etwas, zu dem er nicht berechtigt ist. Er schafft sich seine eigene Welt, die aber nichts mehr mit der Welt zu tun hat, so wie sie ist. Dichtung vermittels der *angelic imagination* verliert tatsächlich den Kontakt mit der Wirklichkeit, wie es Scott der Auffassung von Dichtung in der gegenwärtigen Kritik unterschiebt.

Eine gewisse Berechtigung kommt dem Vorwurf Scotts in bezug auf Tates Äußerungen insofern zu, als er in seinen frühen Essays die Beziehung der zwei nach I. A. Richards zitierten Möglichkeiten dichterischer Einbildungskraft offen läßt, bzw. in der Forderung ihres Zusammenwirkens eine Entgrenzung des Wirklichkeitsbezuges einräumt, ohne sie näher zu qualifizieren. In der eindeutig werdenden Unterscheidung zwischen *angelic* und *symbolic imagination* wird diese Unbestimmtheit beseitigt, und der Vorwurf Scotts wird in bezug auf die Auffassung Tates von der dichterischen Einbildungskraft gegenstandslos.

Rückblickend können wir sagen, daß Tate selbst in den frühen Essays Dichtung nie ohne einen Bezug zur Wirklichkeit sah. Aus einer gewissen Kampfstellung heraus betrachtete er sie als eine in sich autonome Wirklichkeitsaussage. Worauf es ihm aber ankam, war, die besondere Weise des Bezugs der Dichtung zur Wirklichkeit herauszustellen und von der anderer sprachlicher Äußerungen zu unterscheiden. In ähnlicher Weise ging es darum, das Besondere der dichterischen Sprache gegenüber der Sprache als Kommunikation aufzuzeigen. Dadurch, daß er sich hierbei aber auch gleichzeitig gegen die extreme Auffassung der Chicagoer Schule der logischen Positivisten zu wenden hatte, die den Bezug der dichterischen Sprache zur Wirklichkeit leugnete, wurde schon von vornherein seine Insistenz auf einem konkreten Wirklichkeitsbezug der Dichtung deutlich. Aber erst in den

---

[46]) siehe *The Forlorn Demon.* 'The Angelic Imagination'. 'Poe as God' (1951) S. 56ff.

[47]) *Ebd.* 'The Symbolic Imagination' S. 37.

späteren Essays wird dieser Bezug im Zusammenhang mit seinen Erörterungen über die dichterische Einbildungskraft als ein Analogieverhältnis zwischen Wirklichkeit und Dichtung deutlich umrissen. Damit werden gewisse Unstimmigkeiten früherer Äußerungen beseitigt; das Anliegen aber bleibt das gleiche. Wie Willard Burdett Arnold von seinem gesellschaftskritischen und philosophischen können wir von seinem literaturkritischen Bemühen sagen:

"Allen Tate has shown more of an ability to mature and develop than is evident in the other [new critics]. He has been open to suggestion and willing to learn from new ideas. And yet he has held to a central core of belief with fair consistency up to the present time"[48]).

Wenn wir von einer Klärung in den späteren Essays sprechen, so nur in bezug auf die Fragen, die wir an sein kritisches Bemühen stellten. Keineswegs ist für Tate das Wesen der Dichtung unproblematisch geworden. Man könnte sogar sagen, daß seine Bemühungen in einem Dilemma enden. In seinem Essay 'Is Literary Criticism Possible?' von 1951/1952 heißt es:

"Literary criticism, like the Kingdom of God on earth, is perpetually necessary and, in the very nature of its middle position between imagination and philosophy, perpetually impossible. Like man, literary criticism is nothing in itself; criticism, like man, embraces pure experience or exalts pure rationality at the price of abdication from its dual nature. It is of the nature of man and of criticism to occupy the intolerable position. Like man's, the intolerable position of criticism has its own glory. It is the only position that it is ever likely to have"[49]).

Die Situation der Kritik korrespondiert mit der Situation der Dichtung, die Tate in der gleichen zweifachen Ausrichtung betrachtet. Doch das Dilemma, das sich dann zeigt, ist das des Menschseins schlechthin. Seine Frage »Is Literary Criticism Possible?« ist kein Verzicht auf eine Antwort, wie es in dem Kontext, in dem Scott diese Frage zitiert, verstanden werden könnte[50]), sondern zeigt die Schwierigkeit des Problems. Für Tate ist Literaturkritik keine Wissenschaft, die mit der Naturwissenschaft zu konkurrieren hat. Sie bleibt für ihn vielmehr notwendigerweise ein dialektisches Bemühen, das sich immer wieder von neuem an dem Gegenstand zu orientieren hat. So finden wir Tates Gedanken zur Dichtung auch nicht in systematischen Werken entwickelt, sondern im Essay, der diesem Bemühen angemessenen Form[51]).

*

---

[48]) *A.a.O.* S. 51.

[49]) A. Tate, *The Forlorn Demon*, S. 111.

[50]) N.A. Scott, *a.a.O.* S. 277.

[51]) Siehe Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*. Berlin und Frankfurt a. M. 1958, S. 27, 38ff.

Wir betrachteten Allen Tate als Repräsentanten des *new criticism* und versuchten, an Hand seiner Äußerungen über das Wesen von Dichtung die Berechtigung der Vorwürfe Nathan A. Scotts, Jr. gegenüber der gegenwärtigen Literaturkritik zu überprüfen. Es verbleibt die Aufgabe, auf Parallelen und Abweichungen in dem literarkritischen Werk anderer *new critics* hinzuweisen. Eine Beschränkung auf Hinweise und Andeutungen ist in dieser Hinsicht geboten in Anbetracht des Umfangs der in Frage kommenden Werke und des uns zur Verfügung stehenden Raumes.

Tate am nächsten steht John Crowe Ransom, der mit seinem Buch 'The New Criticism' von 1941 der Gruppe gleichgesinnter Kritiker den Namen gab und als Herausgeber des 'Kenyon Review' zentral an der Entwicklung der modernen amerikanischen Literaturkritik beteiligt ist[52]). Nach anfänglich systematischem Bemühen um eine neue Grundlegung der Ästhetik wendet er sich wie Tate der praktischen Kritik in essayistischer Form zu, so daß Pritchard sogar von ihm sagen kann: "His lack of interest in literary theories and preference for comparison of passages make him perhaps more prophet than philosopher"[53]). Wie Tate betrachtet er Dichtung als eine besondere Art von Wissen, das auf keine andere Weise vermittelt werden kann. "Poetry is a kind of knowledge by which we must know what we have arranged that we shall not know otherwise"[54]). Dichtung vermittelt im Gegensatz zur Sprache der Wissenschaft ein uninteressiertes Wissen. Es ist ein Wissen »for its own sake«, ein Wahrnehmen des Dinges »as having its own existence«[55]). Dieses Wissen wird vermittelt durch die besondere Funktionsweise der dichterischen Sprache. Anstelle von *tension* zwischen *extension* und *intension* bei Tate spricht Ransom von dem Zusammenwirken von *structure* und *texture* in der Dichtung. Unter *structure* versteht er die »Idee« des Gedichts, den paraphrasierbaren Inhalt, unter *texture* das System von Bedeutungen, die die Sprache und die Bilder erst in dem Kontext des Gedichtes erhalten[56]). Die Begriffe entsprechen – rein auf die Bedeutungsschichten der Sprache bezogen – der »denotative« und »connotative meaning«. Während Tate das Spezifische der Dichtung in der Spannung beider Schichten sieht, liegt es für Ransom – ohne daß er die Bedeutung der *structure* verneint – vornehmlich in der *texture*, die eine von der *structure* unabhängige und damit der Dichtung Autonomie verleihende Bedeutung anzunehmen vermag. In seinem Resumée von 'The New Criticism' umschreibt Pritchard die Bedeutung der *texture* für Ransom wie folgt:

---

[52]) J.P. Pritchard *(a.a.O.)* bezeichnet ihn als »the most significant figure« der amerikanischen *New Critics* S. 238.

[53]) Ebd. S. 243.

[54]) J.C. Ransom, *The World's Body*. New York 1938, S.X.

[55]) *Ebd.* S. 45.

[56]) J.C. Ransom, *The New Criticism*. Norfolk, Conn. 1941, S. 91, 163, 174 u.ö.

"Constantly being added to the poetic texture are details which overflow or depart from its original configuration. A metaphor, for instance, does not become as a rule an integral part of the structure; ... The metaphor introduces a sort of second poem and so diffuses the reader's interest. Poetry thus often transcends its ostensible argument by adding an ambiguity or analogy, for analogy, however suspect by scientists, is valid for poetry. Since the textual quality of the poem so thoroughly overwhelms its structure, the critic should devote his most careful attention to texture, realizing that he is analyzing an ontology, an order of existence which cannot be treated by scientific modes of thought"[57]).

Wenn auf diese Weise Ransom der *texture* eine von der *structure* unabhängige Bedeutung einräumt und sie als das eigentliche dichterische Element betrachtet, so trifft ihn Scotts Vorwurf der Intransivität in der einleitend umrissenen Form.

In noch stärkerem Maße als Ransom wendet sich Cleanth Brooks fast ausschließlich der konnotativen Bedeutung der dichterischen Sprache zu und entwickelt darüber hinaus die bereits bei Ransom angelegte Interpretation des »structural pattern« als »dramatizing the past«[58]) zu einer Theorie der Dichtung als Paradoxon und Ironie. Nach der Auffassung Ronald S. Cranes hat Brooks in der Tat die Poetik auf die Grammatik reduziert[59]). An Hand der Weiterentwicklung, die seine Gedanken bei Brooks erfahren, erkennt Ransom die Gefahr seiner Betrachtungsweise. In seiner Besprechung von Cleanth Brooks' 'The Well Wrought Urn' (1947) betont er die Zusammengehörigkeit von *structure* und *texture* und empfiehlt besonders der *structure* erneute Aufmerksamkeit[60]). Seine Auffassung bleibt letzten Endes sehr ähnlich derjenigen Tates, wenn sie Glicksberg folgendermaßen zu umschreiben vermag:

"What Ransom is interested in is not the paraphrasable content but the dynamic interplay of determinate with indeterminate meaning, the relation that obtains between structure and texture"[61]).

Von Tate unterscheidet ihn jedoch, daß er die Beziehung der beiden Elemente der dichterischen Sprache nicht in der gleichen Weise philosophisch zu bestimmen vermag. Das Bestehen auf der Bedeutung der *structure* er-

---

[57]) J.P. Pritchard, *a.a.O.* S. 242.

[58]) J.C. Ransom, *The World's Body*. 'The Tense of Poetry' S. 247. Vgl. auch A. Tate, *The Forlorn Demon*. 'The Symbolic Imagination' S. 36f.

[59]) Zit. bei J.P. Pritchard, *a.a.O.* S. 256. Vgl. H. Viebrock, *Die griechische Urne und die angelsächsischen Kritiker*, Heidelberg 1957 *(Frankfurter Arbeiten auf dem Gebiete der Anglistik und der Amerika-Studien. Heft 4)*.

[60]) In *The New Criticism* von 1941 nimmt Ransom bereits in ähnlicher Weise Stellung gegenüber Brooks' *Modern Poetry and the Tradition*, S. 94f.

[61]) Charles I. Glicksberg, *American Literary Criticism. 1900–1950*. New York 1951, S. 452. Vgl. J.C. Ransom, *The New Criticism*, S. 91 u.ö.

laubt ihm jedoch, eine feste Bindung der Dichtung an die Wirklichkeit zu bejahen, auf die es ihm von Beginn seines kritischen Bemühens ankam. Bereits in 'The World's Body' kommt er diesbezüglich zu einer Formulierung, die uns an Wordsworth erinnert, dessen Verwandtschaft zu ihm er in einem späteren Essay anerkennt[62]). In der Einleitung zu der genannten Sammlung früherer Essays fragt er: "Where is the body and solid substance of the world?" und antwortet: "It seems to have retired into the fulness of memory, but out of this we construct the fulness of poetry, which is counterpart to the world's fulness"[63]). An anderer Stelle spricht Ransom von »two ways of transcribing nature«. Der eine ist der Weg der Wissenschaft, der andere »the one which makes imitation or full representation of nature, and these are the works of art«[64]). Wie für Tate bleibt Dichtung für Ransom »μίμησις«, Erstellen einer Wirklichkeit in Analogie zum wahren Sein. In einem gewissen Sinne bleibt für ihn Dichtung stets »a criticism of life«[65]). Selbst Cleanth Brooks hält an der Beziehung von Dichtung und Wirklichkeit in diesem Sinne fest. In seinem Credo heißt es u.a.: "That literature is ultimately metaphorical and symbolic", und er findet eine gemeinsame Basis mit Allen Tate, wenn er sagt: "That, as Allen Tate says, 'specific moral problems' are the subject matter of literature, but that the purpose of literature is not to point a moral"[66]).

*

Auch für Yvor Winters liegt wie bei den anderen der bisher betrachteten Kritiker die Beziehung der Dichtung zur Wirklichkeit im wesentlichen in der denotativen Bedeutung der Sprache verankert. Während Cleanth Brooks an dem einen Ende des Spannungsfeldes mit seiner Betonung der konnotativen Bedeutung steht, nimmt Yvor Winters das andere Ende dieses Spannungsfeldes ein, indem er den logisch zu abstrahierenden Inhalt als das letztlich gültige Kriterium zur Beurteilung des Wertes von Dichtung betrachtet[67]). In knappster Form finden wir Winters' Definition des Gedichtes

---

[62]) J.C. Ransom, William Wordsworth: Notes toward an Understanding of His Poetry. *Kenyon Review* XII, 1950 S. 189–218.

[63]) J.C. Ransom, *The World's Body*, S. X. Vgl. *The New Criticism*, S. 16.

[64]) J.C. Ransom, *The World's Body*, 'The Mimetic Principle' S. 205.

[65]) Siehe *The New Criticism*, S. 44.

[66]) Cleanth Brooks, The Formalist Critics. (My Credo V) *Kenyon Review* XIII, 1951, S. 72.

[67]) Zur Auseinandersetzung zwischen Cleanth Brooks und Yvor Winters siehe C. Brooks, *The Well Wrought Urn*. New York 1947, 'Criticism, History, and Critical Relativism' S. 215–219. Y. Winters, *In Defense of Reason*. Denver, Colo. 1947, 'John Crowe Ransom, or Thunder Without God' S. 502–555. J.C. Ransom, *The New Criticism*. 'Yvor Winters; the Locical Critic' S. 209–275.

(und damit der Dichtung im allgemeinen) in seinem Vorwort zu 'In Defence of Reason'. Dort heißt es:

"The poem is a statement in words about a human experience. Words are primarily conceptual, they have acquired connotations of feeling. The poet makes his statement in such a way as to employ both concept and connotation as efficiently as possible. The poem is good in so far as it makes a defensible rational statement about a given human experience (the experience need not be real but must be in some sense possible) and at the same time communicates the emotion which ought to be motivated by that rational understanding of that experience"[68]).

An die Stelle von Tates *extension* und *intension* und von Ransoms *structure* und *texture* treten in dieser Definition *reason* und *emotion* oder *thought* und *feelings*. Auch für Winters unterscheidet sich Dichtung von wissenschaftlicher Prosa erst dadurch, daß sie *emotions* (*feelings*) zu übermitteln vermag. Doch bleibt für ihn der Wert des Gedichtes an die Konsistenz des rationalen Elements gebunden, von dem sich das emotionale nicht trennen läßt. Die Beziehung von »rational statement and feeling« wird definiert als »that of motive to emotion«[69]). Er begegnet damit in seiner Ausgangsposition bereits den Extremen, zu denen Ransom und Brooks anfänglich gelangten, indem sie die konnotative Bedeutung der dichterischen Sprache mehr oder weniger zu verabsolutieren versuchten.

Von der gleichen Ausgangsposition aus wendet sich Winters auch gegen Ransoms Auffassung von »art as cognition«. Doch bezieht sich diese Stellungnahme nur gegen die »art as cognition« in dem Falle, da sie von ihrer rationalen Basis abgelöst ist. Durch die feste Verankerung der Bedeutung des Gedichtes in seiner rationalen Schicht wird die Verbindung von Dichtung und Wirklichkeit für Winters nie in dem Maße wie für die anderen Kritiker zum Problem. Wie die oben zitierte Stelle zeigt, ist für ihn Dichtung jeweils Aussage über menschliche Erfahrung, sei sie wirklich oder auch nur möglich. So kommt er auch in bezug auf den »use of poetry« zu einer ähnlichen Formulierung wie Tate, wenn es bei ihm heißt:

"But if the poem does not individually lead to a particular act, it does not prevent action. It gives us a better way of judging representative acts than we should otherwise have. It is thus a civilizing influence: it trains our power of judgment, and should, I imagine, affect the quality of daily judgments and actions"[70]).

Der Anstoß, den vor allem Ransom und Brooks an Winters nehmen, ist bedingt durch des letzteren Formulierung des dichterischen Aktes als »an act of moral judgment«. Winters unterscheidet von dem »act of moral judgment« den »act of classification« der Wissenschaft und glaubt, daß seine

[68]) Y. Winters, *a.a.O.* S. 11. Ausführlichere Definition in dem Kapitel 'Preliminary Problems' S. 361–373.
[69]) *Ebd.* S. 365.
[70]) *Ebd.* S. 372.

Gegner diese beiden Akte identifizieren. Er wehrt sich gegen Ransom und Brooks, wenn er sagt:

"The act of moral judgment so considered is far more difficult, is a much fuller experience, than an act of classification: it is a full and definitive account of a human experience"[71]).

»Moral judgment« ist für Winters Kriterium dafür, ob die Beziehung von »motive to emotion« befriedigend hergestellt ist. Durch die Partizipation der dichterischen Aussage an der Wahrheit ist sie für Winters auch an deren ethische Ausdrucksform gebunden. »The theory of literature which I defend in these essays is absolutist«, heißt es in der Einleitung zu 'In Defence of Reason'.

"I believe that the work of literature, in so far as it is valuable, approximates a real apprehension and communication of a particular kind of objective truth"[72]).

Dichtung ist damit für Winters Vermittlung absoluter Wahrheit, doch die Kriterien, diese Wahrheit zu bestimmen, werden nicht aus dem ästhetischen Bereich abgeleitet. Der damit letztlich unversöhnt gebliebene Dualismus von »rational statement« und »feeling« zeigt sich in seiner praktischen Kritik, wenn er z. B. Wallace Stevens einerseits als einen der bedeutendsten amerikanischen Dichter des Jahrhunderts anzuerkennen gezwungen ist, ihn aber andererseits aus moralischen Gründen als »hedonist« verurteilt[73]).

*

Allen Tate vergleicht seine eigene kritische Haltung selbst mit derjenigen R. P. Blackmurs[74]). Der Vergleich stützt sich vor allem auf beider Abneigung gegenüber zu starrer Methodologisierung, die Tate hauptsächlich in Kenneth Burke vertreten sieht. Doch ist Blackmurs Abneigung gegenüber der Theorie noch um einige Grade stärker als die Tates. Um so schwerer läßt er sich kritisch festlegen. Die Methode ist für Blackmur von sekundärer Bedeutung. Jede Methode hat für ihn Geltung, wenn sie dem Werk gerecht wird. "Any rational approach is valid to literature and may be properly called critical which fastens at any point upon the work itself"[75]). Die Beziehung von Dichtung und Wirklichkeit ist aber auch für ihn eindeutig festgelegt. In dem schon zitierten Essay heißt es:

"Poetry names and arranges, and thus arrests and transfixes its subjects in a form which has a life of its own forever separate but springing from the life which

---

[71]) *Ebd.* S. 503. [72]) *Ebd.* S. 11.

[73]) *Ebd.* 'Wallace Stevens: or The Hedonist's Progress' S. 431–459.

[74]) A. Tate, *The Forlorn Demon.* 'A Note on Autotelism' S. 163.

[75]) R. P. Blackmur, A Critic's Job of Work (1935). In: Morton Dauwen Zabel, ed., *Literary Opinion in America.* New York 1951 *(Rev. ed.)* S. 775.

confronts it. Poetry is life at there move of form and meaning: not life lived but life framed and identified"[76]).

In dieser Formulierung vereint er die Behauptung der Eigenständigkeit der Dichtung mit der ihres Bezuges zur Wirklichkeit und ihrer Aussagekraft über diese. Entsprechend der Definition der Dichtung formuliert er die Aufgabe der Literaturkritik:

"So the criticism of poetry is bound to be occupied at once with the terms and modes by which the remove was made and with the relation between – in the ambiguous stock phrase – content and form"[77]).

Weder vornehmlich der Inhalt – wie bei Winters – noch die Form, die andere zu dem Kreis gehörende Kritiker für das entscheidende Kriterium der Dichtung halten, bilden demnach den Ansatzpunkt zur Beurteilung eines literarischen Werkes, sondern das Zusammen beider: die Form, die es zu etwas Eigenem macht, sowie die Beziehung dessen zu dem, aus dem es gemacht worden ist.

Noch deutlicher wird Blackmur in späteren Essays. Dort sieht auch er in dem *new criticism* (und bei sich selbst) die Gefahr, daß die formale Seite der Dichtung verselbständigt wird. In 'For a Second Look' (1949)[78]) und noch deutlicher in 'The Lion and the Honeycomb' (1951)[79]) betont er mit Bezugnahme auf Platons Phaedrus und auf eine Kombination von Aristoteles und Coleridge den Bezug der Dichtung zur Wirklichkeit. In dem allzu eifrigen Bemühen des *new criticism* um die Form sieht er eine Subordinierung der bei Plato noch gleichberechtigten Formen des Verstehens, der poetischen und der dialektischen unter die rhetorische. Er fordert eine Verbindung der drei Formen, aber ohne daß die eine die andere beherrsche. Die Sprache der Dichtung darf nicht nur unter dem rhetorischen Gesichtspunkte betrachtet werden, d.h. unter dem Gesichtspunkte ihrer Wirkung, sondern muß auch in bezug auf ihre denotative Bedeutung berücksichtigt werden. Unsere Frage nach der Auffassung von der dichterischen Sprache und dem schöpferischen Akt beantwortet Blackmur zusammenfassend:

"For myself, I see a sequence or relation whereby the mimetic act is the incarnation into actuality of what we can grasp of reality... More technically, we seem to believe the soul as the form of forms has a formative or creative power in the relation of mimesis which we call *Poiesis* or poem – making: and it is when we remind ourselves of that, we know what Coleridge is really for: to find out the relation between the behavior of words in the poem and the behavior of the things indicated by the words and imitated through them"[80]).

---

[76]) *Ebd.* S. 770.
[77]) *Ebd.*
[78]) *Kenyon Review* XI, 1949, S. 8f.
[79]) *Hudson Review* III, 1951, S. 487–507.
[80]) *Ebd.* S. 498.

Da Dichtung demnach nie unabhängig von der Wirklichkeit betrachtet werden kann, die sie nachbildet, kann die Literaturkritik nicht bei rein ästhetischen Maßstäben zur Bewertung des Kunstwerkes stehenbleiben. In dieser Hinsicht pflichtet er zwei Formulierungen T. S. Eliots bei:

"The first said we can only tell whether a work is literature by literary means. Here is the second: 'To judge a work of art by artistic or by religious standards, to judge a religion by religious or by artistic standards should come in the end to the same thing; though it is an end at which no individual can arrive'"[81]).

Hiermit steht am Ende die gleiche unauflösliche und doch fruchtbare dialektische Spannung wie bei Allen Tate. In seinem ursprünglichen Anliegen, die ästhetischen Grundlagen der Literaturkritik gegenüber der bisherigen Tradition zu erneuern, gerät auch Blackmur in die Gefahr, dieses Element zu verabsolutieren. Doch nie läßt er die denotative Bedeutung der Sprache, die rationale Einheit der jeweiligen Dichtung und ihren symbolischen Bezug zur Wirklichkeit völlig aus dem Auge. Deutlicher als die meisten anderen Kritiker des Kreises weist er auf die Gefahr der Verabsolutierung des ästhetischen Elementes hin, ohne jedoch in das Extrem Yvor Winters' zu verfallen und es völlig unterzuordnen. Er erkennt die Konvergenz beider Momente in ihrer jeweiligen Idee, die aber nur im Felde ihrer dialektischen Spannung anvisiert werden kann.

*

In unserer Betrachtung Ransoms, Brooks', Winters' und Blackmurs haben wir bereits die Grenze der Kürze erreicht, die zur Darstellung eines so komplexen Sachverhaltes wie des vorliegenden erlaubt sein dürfte. Wir maßen uns nicht an, in gleicher Weise das Werk Kenneth Burkes streifen zu dürfen. Stets in engem Kontakt mit dem *new criticism* und sich mit vielen seiner Anschauungen identifizierend, baut er seine Kritik doch auf weitgehend anderen, und zwar vornehmlich soziologischen und psychologischen Grundlagen auf, die hier zu erläutern den Rahmen der versuchten Darstellung sprengen würde. Auch ist ein Teil der in unserem Zusammenhang notwendigen Untersuchung bereits anderswo geleistet worden[82]). Um die Spannung, die auch in der Literaturkritik Burkes zwischen der Betonung der Beziehung der Dichtung zur Wirklichkeit und der des Absolutheitsanspruches für die Dichtung besteht, anzudeuten, seien nur wenige Zitate aus 'The Philosophy of Literary Form' (*Baton Rouge* 1941) herangezogen. Zweifellos durch den Einfluß von Matthew Arnold, dem seine erste kritische Stu-

[81]) *Ebd.* S. 507.

[82]) siehe Luciano Gallino, Kenneth Burke e la critica americana, *Studi Americani* III, 1957, S. 315–346, und George Knox, *Critical Moments: KennethBurke's Categories and Critiques*. Seattle 1957.

die galt, ist für Burke von Anfang an Dichtung »criticism of life«. Dichtung ist für ihn eine bestimmte Form der Antwort auf eine Lebenssituation. Gleich auf der ersten Seite des erwähnten Buches heißt es: "Critical and imaginative works are answers to questions posed by the situation in which they arose"[83]). Sie sind eine Antwort in einer bestimmten Form. "They are not merely answers, they are *strategic* answers, *stylized* answers"[84]).

Die Intransivität der Dichtung erscheint bei Burke in der Form der Immunisation, die sie auf Grund der Stilisierung ihrer Antwort auf eine gegebene Situation bei dem Leser bewirkt. In Burkes Abweichung von der Intransivität zur Immunisation liegt jedoch bereits ein dialektischer Ausgleich. Die Immunisation ruft gleichzeitig eine »Re-action« hervor.

"The poet, in his pious or tragic rôle, would immunize us by stylistically infecting us with the disease. As we move towards the impious response, on the other hand, we get an 'allopathic' strategy of cure. We get the recourse to 'antidote'"[85]).

Ob Burkes Immunisation jedoch der Intransivität überhaupt noch an die Seite gestellt werden darf, dürfte höchst fraglich erscheinen[86]). Entscheidend beibt für ihn die absolute Bejahung der Beziehung der Kunst zum Leben.

"The complete autonomy of art could but mean its dissociation from other aspects of the social collectivity. Complete freedom to develop one's means of communication ends as an impairment of communicability"[87]).

*

Was wir bereits in der Literaturkritik Allen Tates fanden, bestätigte sich in den kurzen Vergleichen für andere Kritiker der Gruppe, für die wir ihn als repräsentativ auswählten. Auf der einen Seite bemüht, das eigentlich ästhetische Moment der Dichtung in kritischen Griff zu bekommen, versucht der *new criticism* auf der anderen Seite – die Gefahr der Isolierung dieses Moments erkennend – die Gemeinsamkeit der Dichtung mit anderen Formen des Wissens und damit ihren Wert als Aussageform der Wirklichkeit zu bestätigen. In diesem doppelseitigen Bemühen werden sie zurückgeführt auf die alte Problematik von Wahrheit und Schönheit, die sie nicht

---

[83]) K. Burke, *a.a.O.* S. 1.

[84]) *Ebd.*

[85]) *Ebd.* S. 65.

[86]) Burkes Art der soziologischen Betrachtung von Dichtung darf vielleicht verglichen werden mit der ähnlichen Betrachtungsweise Theodor W. Adornos, wie sie z.B. in dem Vortrag über 'Lyrik und Gesellschaft' vorliegt. (In *Noten zur Literatur*, S. 73–104.)

[87]) K. Burke, *a.a.O.* 'The Calling of the Tune' S. 221.

wie zum Teil die Romantik mit Hilfe des Idealismus in letztliche Identität aufzulösen versuchen, sondern in eine fruchtbare Spannung stellen und / oder teleologisch als nicht realisierbare Identifikation anvisieren.

Um auf unseren Ansatzpunkt, die Vorwürfe Scotts gegenüber der gegenwärtigen amerikanischen Literaturkritik, zurückzukommen, so muß betont werden, daß sich der *new criticism* – wie er sich in den von uns herangezogenen Kritikern darstellt – im Gegensatz zu der Auffassung Scotts der philosophischen und theologischen Bedingtheiten der Dichtung und der Literaturkritik bewußt wird. Er sträubt sich jedoch gegen eine von Scott geforderte »theologische Literaturkritik«, weil er sich – im Bewußtsein der eigenen Grenzen und derer der Dichtung – der dialektischen Spannung stellt, der der Mensch und sein Werk in ihrer Bedingtheit ausgesetzt sind.

Deutsche Literatur in der Zeit des »bürgerlichen Realismus«

Ein Literaturbericht

Von Fritz Martini (Stuttgart)

Es bedarf kaum eigener Betonung, in welchem Umfang seit dem letzten Bericht[1]) die Forschung und Diskussion über diesen Zeitabschnitt in Bewegung geraten ist. Dies lag weniger an einer Bereicherung des stofflichen Materials als an einer veränderten Intensität und Problembewußtheit des wissenschaftlichen Fragens, an einem neuen Interesse für Probleme der Ästhetik, der Literaturtheorie und Literaturkritik und an einem genauer denkenden, wertenden historischen Bewußtsein. Erstarrte Positionen, konventionalisierte Urteile, stimmungshaft-konservative Neigungen zu einer Epoche anscheinend bewahrten geistigen und dichterischen Gleichgewichts vor dem vermeintlichen Chaos der geistigen und literarischen Wandlungen seit der Jahrhundertwende, sind fragwürdig geworden. Probleme wurden in unerwarteter Fülle gesichtet, schärfere Wertkriterien, bereichert durch die Erfahrung der gegenwärtigen, dem »Realismus« ferngerückten Dichtung und Philosophie, wirken sich aus; Gegensätze, die methodisch und sachlich unsere derzeitige Literaturwissenschaft durchziehen, brechen hier in erhöhtem Maße auf. Gewandelte methodische Erfahrungen eröffnen neue Zugänge, verleiten jedoch auch zu Vereinseitigungen und Überspitzungen. Die internationale Forschung beteiligt sich mehr als bisher und nötigt mit distanzierendem Blick auf die Weltliteratur zu anderen Aspekten. Präzisere Fragestellungen ergeben sich aus dem Bedürfnis nach kritischer Einsicht, nicht zuletzt aus der Erkenntnis, in wie beträchtlichem Umfange Fragen der Gegenwart bereits Fragen des 19. Jahrhunderts waren, die von ihm ungelöst hinterlassen wurden. Das Vielschichtige, Widerspruchsvolle und Fragwürdige dieser bewegten Zeit, das bisher aus idyllisierenden, harmonisierenden und selbst panegyrischen Neigungen zu oft verdeckt oder im Kampf der Generationen seit 1900 gegen ihre bürgerliche Vätertradition ungebührlich und ungerecht simplifiziert wurde, ist bewußt geworden. Eine Skepsis, ob das 19. Jahrhundert überhaupt schon als eine Ganzheit, als »Epocheneinheit« begreifbar sei, hat sich beständig vermehrt. Es entspricht dieser Skepsis, daß zusammenfassende Darstellungen, die nicht nur Leitlinien, Ordnungsorientierungen, Grundperspektiven oder mehr impressionistische Reihungen geben, zurücktreten. Ihre Möglichkeit erscheint sachlich und methodisch erschwert. Gleichwohl nötigt die Forschungslage, die in ihren spezialisierten Resultaten ein disharmonisches Bild darbietet, zu solchem Versuch; auch wenn er mit Unvoll-

[1]) Franz Stuckert, Zur Dichtung des Realismus und des Jahrhundertendes. Ein Literaturbericht. DVjs. 19, 1941, S. 78–136.

kommenheiten rechnen muß und sich mehr als eine Basis neuer Fragen denn als deren abrundende Lösung betrachten kann. Der vorliegende Bericht entstand im Zusammenhang mit einem solchen Versuch[2]). Er beschränkt sich auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

Wir sind zudem, um nicht ins Unüberblickbare zu geraten, hier zu einer Auswahl der besprochenen Arbeiten verpflichtet. Der Bericht muß Darstellungen aussparen, die mehr auf die allgemeine politische und kulturelle Geschichte, Soziologie und Psychologie der Zeit übergreifen; sie sind einer eigenen kritischen Synopsis wert und gehören mehrfach in die Dimension der produktiven Geistesgeschichte[3]). Wir verzichten auch auf Zeitschriftenaufsätze und ungedruckte Dissertationen, soweit sie nicht zentral bedeutsam erscheinen. Weder eine Statistik der Forschung noch ihre Bibliographie sind beabsichtigt[4]). Gewiß kann solche Auswahl fehlerhaft sein; der Rez. hat sich bemüht, wenigstens in der Anführung spezieller Arbeiten einer angemessenen Auswahl zu genügen.

Zwei methodologisch konträre Bemühungen um Kritik und Umwertung bisher geläufiger Anschauungen über Wesen und Geschichte des »Realismus« im 19. Jahrhundert nötigen zuerst den Blick auf sich. Niemand wird Kraft und Wirkung des Anstoßes leugnen, der von den zahlreichen Studien von Georg Lukács zur europäischen Literatur- und Geistesgeschichte, Sozialgeschichte und Ästhetik dieser Zeit ausgegangen ist. Zwar kann ihre grundsätzliche Untersuchung hier nicht vorgelegt werden; sie müßte eine weitschichtige Diskussion aller seiner philosophischen, spezifisch geschichtsphilosophischen und politischen Voraussetzungen einbeziehen und über ihn zurück zum Marxismus und zu Hegel führen. Die auf unserem begrenzteren Gebiet fruchtbar gewordenen Anregungen von Lukács liegen, sachlich wie methodisch, darin, wie er Literatur und Geschichte, zumal Sozialgeschichte zusammen sieht; wie er die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts kritisch im Zusammenhang der europäischen Entwicklung versteht; wie er Ästhetik und Geschichte, wiederum vornehmlich Gesellschaftsgeschichte, als eine wenn auch einseitig akzentuierte Bedingungsrelation auffaßt und wie er eine Analyse der dichterischen Gattungen und Formen, spezifisch der Erzählkunst darbietet, die ihre Wandlungen und Formen als Spiegelungen der gesamten geschichtlichen Zuständlichkeit und Bewegung versteht. Historisches und systematisches Denken durchdringen einander im hohen Grade; dies entspricht einer gegenwärtig generell bemerkbaren Forschungstendenz. Die Frage nach Typus und Funktion der Formen, nach dem ästhetischen Wesen und Wert des literarischen Werkes führt bei ihm durch die Bestimmung des Kunstwerkes aus den Phasen der gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklung, in denen es sich befindet, hindurch.

---

[2]) Dieser Forschungsbericht erscheint parallel zu meiner Darstellung der Literaturgeschichte des bürgerlichen Realismus in: Epochen der deutschen Literatur, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart (im Druck).

[3]) Rudolf Kassner, Das 19. Jahrhundert, Ausdruck und Größe. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1947; Helmut Plessner, Die verspätete Nation (Titel der 1. Auflage: Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche), 2. Auflage, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1959; Hermann Broch, Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit, Gesammelte Werke, Essays, Bd. 2, Rhein Verlag, Zürich 1955; Walter Benjamin, Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, Schriften, Bd. 1, Verlag Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955; Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Claassen & Goverts, Hamburg 1946 u.a.m.

[4]) Zur Bibliographie sei mit besonderem Nachdruck verwiesen auf die jetzt in 13. Folge erschienene German Literature of the Nineteenth Century 1830–1880, in The Germanic Review Vol. XXXV, 1960 S. 104–136. Diese alljährlich erscheinenden Übersichten sind von großem Wert.

Daß er die künstlerische Schöpfung als eine Widerspiegelung der Außenwelt im menschlichen Bewußtsein auffaßt, als Teil des gesellschaftlichen Prozesses, in dem sich der Mensch die Welt durch sein Bewußtsein aneignet, konzentriert Interesse und historische Auswahl von Lukács vornehmlich auf die Literatur des Realismus. Die These, es sei das Ziel aller großen Schriftsteller »die dichterische Reproduktion der Wirklichkeit; Treue der Wirklichkeit gegenüber, leidenschaftliches Streben nach umfassender und wirklicher Wiedergabe der Wirklichkeit« gibt das Fundament seiner Literaturtheorie und -interpretation[5]). Dieser »Realismus« wird abgesondert gegen einen nur reproduzierenden Naturalismus und eine selbstzweckhafte Autonomie der Formen; er wird bestimmt als »die treue und wahre Darstellung des Ganzen der Wirklichkeit, ihrer allseitigen, bewegten, sich entfaltenden Totalität«. Der Realismus erhält daraus seinen Inhalt – damit wird diese These weiter verengt und vereinseitigt –, daß in ihm der gesellschaftliche Prozeß zur Bewußtheit erhoben wird. »Der Sieg des Realismus tritt nur dann ein, wenn die ganz großen realistischen Künstler in einer tiefen und ernsten, wenn auch nicht bewußt erkannten Beziehung zu irgendeiner progressiven Strömung der Menschheitsentwicklung stehen.« In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutet diese progressive Strömung den Klassenkampf des Sozialismus gegen die bürgerlich-kapitalistische Welt in ihren verschiedenen Phasen und Erscheinungen. Denn sie bedeutet, marxistisch interpretiert, eine Verzerrung des Humanen, deren Feind, unabhängig davon, wieweit ihm dies bewußt ist, jeder wirkliche Künstler und Schriftsteller sein muß. Das Kunstwerk wird durch eine soziale und humanistische Tendenz bestimmt; an ihr vergegenwärtigt sich sein Gelingen oder Verfehlen des Typischen. Mit diesem für Lukács und die marxistische Ästhetik zentralen Begriff ist keine idealisierende Allgemeinheit, kein nur Durchschnittliches gemeint. »Typische« Kunst vereinigt vielmehr »das Konkrete und das Gesetzmäßige, das Bleibend-Menschliche und das geschichtlich Bestimmte, das Individuelle und Gesellschaftlich-Allgemeine«. – »In der typischen Gestaltung, in der Aufdeckung von typischen Charakteren und typischen Situationen bekommen daher die wichtigsten Richtungen der gesellschaftlichen Entwicklung ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck.« Im Typischen ist ebenso, was jetzt ist, wie, was immer ist und was sein soll, gemeint; es hat einen präsentischen, generellen und futurischen Charakter. Tendenz und Typik bedeuten zugleich Formales. Wesen und Erscheinung sind gleichermaßen Momente der objektiven Wirklichkeit und deren Produkte, nicht also nur Produkte des menschlichen Bewußtseins. Die Form ist ein objektives Abbild objektiver Wirklichkeit, ihres Geschichtsprozesses, an überindividuelle Bedingungen zurückgebunden. Eine Freiheit des Subjektiven als Aktivität und Wahl des künstlerischen Subjektes wird nur anerkannt, soweit »es in seinen Werken den gesellschaftlichen Prozeß zur Bewußtheit erhebt, ihn sinnlich, erlebnismäßig zugänglich macht«; insoweit also, »daß in diesen Werken die Selbsterkenntnis, das Zum-Bewußtsein-Erwachen der gesellschaftlichen Entwicklung niedergelegt ist«. Allerdings ist nicht einzusehen, daß dies, wie Lukács will, bereits eine bisher noch nie dagewesene »legitime Hochschätzung« der Aktivität des künstlerischen Subjekts bedeuten soll.

---

[5]) Georg Lukács, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Aufbau Verlag, Berlin 1954 besonders: Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels S. 191–216 Ds.: Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Aufbau Verlag, Berlin 1952 Vgl. auch das Vorwort von G. Lukács zu N. G. Tschernyschewski, Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Aufbau Verlag, Berlin 1954.

Damit ist knapp der Maßstab umschrieben, an dem er die individuelle künstlerische Leistung mißt; er wird bestimmt von der Stellungnahme zu den Fragen des menschlichen Fortschritts, die sich in einer differenzierten dialektischen Mischung des Subjektiven und Objektiven, Unbewußten und Bewußten vollziehen kann. Ästhetischer Wert und Erkenntnis des Geschichtsprozesses, Kunstwerk und Geschichtsprozeß sind voneinander unablösbar. Die logische Energie, mit der Lukács diese Thesen darlegt, hat etwas Bezwingendes; um so mehr, da sie, aus Denk- und Kunstvorstellungen des 19. Jahrhunderts entwickelt, einer geschichtlichen Substantialität nicht entbehren. Das hat auch die nichtmarxistische Forschung angezogen. Wenig ergiebig erscheint es, dieser konstruktiven Gesellschafts- und Kunstphilosophie nun in radikaler Gegenposition eine ebenso konstruktive Theorie der geschlossenen, aus aller Wirklichkeitsrelation abgelösten »Autonomie« des literarischen Kunstwerkes entgegenzusetzen und dessen Geschichtlichkeit kategorial zu bestreiten. Denn diese nur formalästhetische Autonomie ist ihrerseits eine überspitzte These, die zwar für die Interpretation heuristische Möglichkeiten enthält, das Kunstwerk jedoch nicht als eine Leistung innerhalb des komplexen Begründungszusammenhangs seiner geschichtlichen Existenz bewältigt. Den Einzeldarstellungen von Lukács, handle es sich um die Behandlung von Dichtern wie Keller, Raabe, Fontane[6]), um Probleme der Ästhetik (F. Th. Vischer)[7]), um die Geschichte der Gattungsformen wie besonders den historischen Roman[8]), um Ausführungen über die Ästhetik des Dramas oder um Probleme der Formentwicklung des erzählerischen Realismus[9]), liegt jeweils diese finale geschichtsphilosophische Konstruktion zugrunde, die bis zur monomanen Reduktion auf gleichartige Fragestellungen und Problemantworten führen kann, die mit einer gewissen systemlogischen Mechanik eintreten. Dennoch ergeben die imposante konkrete Sachkunde, die ästhetische Sensibilität und der Scharfblick von Lukács eine Fülle von sachgerechten historischen und formgeschichtlichen Einsichten, die eine von anderen methodischen Voraussetzungen überzeugte Forschung nicht vernachlässigen darf. Wir werden auf sie und ihre Auswirkungen wiederholt zu sprechen kommen.

Diese Einsichten, die im einzelnen zu diskutieren eine eigene Abhandlung fordert, ziehen gegenüber der früheren Realismusforschung einen Trennungsstrich. Das heißt nicht, sich im Methodischen wie im Sachlichen der Widerlegungen zu entheben. Allerdings kann der literaturwissenschaftlichen Arbeit dabei schwerlich eine ihrerseits weltanschaulich begründete Geschichtstheorie oder Ästhetiktheorie nützen. Vielmehr muß sich der von Lukács mit hoher Differenzierung durchgeführten Reduktion auf eine durchwaltende Grundperspektive, die ihre Axiome aus dem politisch-gesellschaftlichen Bereich bezieht und über die Dichtung hinaus auf ihn hinzielt, sie also zu ihm in ein, wenn auch komplexes, Abhängigkeitsverhältnis kausaler und funktionaler Art bringt, eine Methode entgegensetzen, die mit ähnlicher konkreter Rationalität das dichterische Werk als sein Fragenzentrum betrachtet und aus seiner immanenten Analyse die ihm eigene Geschichtlichkeit und seine Beziehung zum Geschichtsprozeß bis in

---

[6]) Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, A. Francke A. G. Verlag, Bern 1951, 308 S. (Wir beschränken uns hier wie sonst auf das, was zu unserem Berichtabschnitt gehört.)

[7]) Georg Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer, in: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, a. a. O. S. 217–285.

[8]) Georg Lukács, Der historische Roman, Aufbau Verlag, Berlin 1955, 393 S.

[9]) Georg Lukács, Probleme des Realismus, Aufbau Verlag, Berlin 1955, 312 S.

die Einzelverästelungen von Thematik und Form begreift. Das künstlerische Subjekt, die von ihm gestaltete dichterische Welt besitzen eine Wahl und Freiheit, auf die sie umgebende Geschichtlichkeit zu antworten, sich ihr zu unterwerfen, Ausgleiche zu versuchen oder sich ihr zu widersetzen. Indem die Dichtung ihre eigene künstlerische Welt bildet, sichert sie sich einen Raum der Freiheit in der Reaktion auf die sie umgebende reale Geschichtswelt. Die entscheidende Aussage über Wesen, Geschichte und Funktion der Dichtung gibt die Dichtung selbst; sie ist nicht nur ein abhängiges Dokument der Bewußtwerdung der Gesellschaft. Sie gibt ihre Antwort als ein ästhetisch in sich bestimmtes und zugleich geschichtlich gewordenes Gebilde. Diese Mehrschichtigkeit macht die innere Spannung des literarischen Werkes aus, die sich in vielen Graden abstuft und die mit vollem Ernst zu durchdenken eine nur formalästhetische Interpretationsmethode ihrerseits versäumt. Die Geschichtlichkeit, in der ein literarisches Werk lebt und gelingt, ist zuerst seine eigene, von der Literatur her bestimmte Geschichte. Literaturgeschichte meint primär einen in seinen einzelnen Elementen sehr vielschichtigen und differenzierten Zusammenhang von Literaturwerken. In diesen Zusammenhang dringen beständig außerliterarische Kräfte beeinflussend, modifizierend, fördernd oder hemmend ein; sie reichen von der Individualität des Autors, ihrer real- und geistesgeschichtlichen Konstituierung bis zu jenen überpersonalen Mächten, die als Kultur-, Real- und Geistesgeschichte einer Zeit Ordnungen bedeuten, in die es verflochten ist und auf die es in Übereinstimmung, Widerspruch oder Abseitsgang antwortet. Es bedarf keiner Begründung, daß diese Geschichtsmächte nicht nur auf die Gesellschaftskämpfe und ihre Bewußtseinsbildungen reduziert werden können, so berechtigt es erscheint, daß Lukács auf ihre bisher nicht ausreichende Beachtung im 19. Jahrhundert drängt. Daß er wesentliche Perspektiven erschloß, seine Resultate sich selbst mit einer grundsätzlich anderen methodologischen und sachlichen Literaturauffassung treffen, beweist, unabsichtlich das Buch von Richard Brinkmann 'Wirklichkeit und Illusion'[10]), das eine extreme Opposition gegen die marxistische Realismustheorie bezogen hat. Auf diese Annäherung im Resultat, die R. Brinkmanns Polemik gegen Lukács übersehen hat, obwohl sie sich aufzwingt, verwies bereits die Rezension durch Gerhard Kaiser[11]).

Methode und Ziel Brinkmanns werden vom Versuch bestimmt, zu einer Klärung des seit langem als problematisch erfahrenen Begriffs Realismus zu gelangen. Diese Problematik liegt im Generellen: in der Doppeldeutigkeit zwischen Periodenbezeichnung und Formcharakterisierung, zwischen geschichtlicher und formalästhetischer Begriffsbedeutung. Die Problematik liegt aber auch im Spezifischen: in der Schwierigkeit, alle Gattungsformen, alle disparaten Tendenzen der Zeit und sehr verschiedenartige Künstler unter eine Stilformel zu pressen. Die hypostasierte Einheit von »Lebensstil« einer Zeit und »Dichtungsstil« ist im 19. Jahrhundert fragwürdig. Solche Einsichten bilden eine allgemeine Voraussetzung dieses Buches. Der von Brinkmann als bisher herrschend angenommenen These, es handle sich im »Materialobjekt« dieses Begriffs um die inhaltliche Wiedergabe einer tatsächlichen Wirklichkeit, die um so realistischer gelänge, je vorbehaltloser und »objektiver« diese abgebildet würde, stellt sein Buch den Grundsatz entgegen,

---

[10]) Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des Neunzehnten Jahrhunderts, Max Niemeyer Verlag, Tübingen (1957), 347 S.

[11]) Gerhard Kaiser, Um eine Neubegründung des Realismusbegriffs. Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 77, S. 161–176.

daß sich der Begriff des Realismus in der Dichtung des 19. Jahrhunderts allererst und nur auf die »Strukturformen der Dichtung« beziehen könne und dürfe. Nicht das Inhaltliche (Gegenstände, Motive, Psychologie, bestimmte Welt- und Lebensbereiche), auch nicht die Explikation einer Weltanschauung oder eine Technik und Verwendung der Stilmittel vermag etwas über Art und Grad des Realismus auszusagen. Vielmehr sind allein »die Formen, in denen die Dichtung die Wirklichkeit der 'dargestellten' Welt eben als ihre, der Dichtung eigene Wirklichkeit auferbaut«, zur Klärung und Bestimmung des Begriffs und der Sache, die er umschließen soll, zu untersuchen. Der historische und typologische Kollektivbegriff Realismus, eine Synthese aus der Erfahrung von zahlreichen individuellen Einzelausprägungen und nur als solche Synthese gültig, bedarf des Aufbaus aus der Einzelinterpretation der »realistischen Kunstform«. Sie muß, mit Einsatz aller Fragestellungen, wie sie die Interpretationsmethodik angesichts der »Autonomie der Dichtung« entwickelt hat, herausarbeiten, wie sich in der Dichtung die Möglichkeit und Art der »Objektivation« der »objektiven« Wirklichkeit vollziehen kann. Daß Brinkmann reichlich genötigt ist, mit akzentuierenden Anführungszeichen zu arbeiten, folgt aus den bei dieser Untersuchung gegebenen terminologischen Schwierigkeiten. Sie werden evident angesichts der vom Verfasser versäumten Klärung des Begriffs des Subjektiven, in dem (auktoriale) Ich-Erzählung, Subjektivierung der erzählten Figuren, »essentielle Subjektivität« des Erzählers (W. Hellmann, siehe unten) und persönlich-biographische Subjektivität des Autors ungeschieden bleiben. Die Begriffe des Objektiven bedeuten für ihn nicht logische, nicht erkenntnistheoretische Begriffe, sondern Formen der strukturellen Darbietung, des Darbietungs- und Stilgefüges; als die Formen, in denen sich die »dargestellte Welt« aufbaut. Brinkmann hält den Begriff des Realismus für die Erzählkunst des 19. Jahrhunderts für falsch, »soweit er durch eine ausgesprochene oder unausgesprochene Identifizierung von gegenständlicher Realität und Objektivität, von Realismus und 'Objektivismus' gebildet ist«. Er hat darin recht. Er hat nicht recht, wenn er behauptet, diese These sei bisher einzig und allein von der Forschung vertreten worden.

Die von der Dichtung »dargestellte Welt« kann natürlich nicht mit der gegenständlichen Realität außerhalb ihrer als identisch betrachtet werden; der Begriff Dichtung würde in sich aufgehoben. Aber die Dichtung kann in ihrer Strukturierung sehr verschiedene Grade der Analogie zur als real existierend erfahrenen Welt in deren Gegenständlichkeit wie Innerlichkeit aufnehmen. Die Formen, in denen diese Analogie gestaltet wird, vermögen auch über den Grad von »Realismus« auszusagen, der für das Dichtwerk geltend gemacht werden kann. Das fiktionale Dichtwerk stellt nicht die reale Wirklichkeit dar; aber die »dargestellte Welt« wird in Analogie zur als real begriffenen Wirklichkeit gebildet. Auf dieses Analogieverhältnis, das Inhaltliches wie Strukturelles einschließt, also die Ganzheit des Kunstwerkes betrifft, kommt Brinkmann nicht zu sprechen. In ihm liegt jedoch, wie dem Rez. scheint, ein wesentlicher Einwand gegen seine These; wir müssen uns mit der Andeutung begnügen, da die ausführliche Beweisführung eine eigene Untersuchung fordert.

Der erste Teil des Buches beschäftigt sich ausgedehnt kritisch-polemisch mit den in der Forschung vorliegenden Definitionsversuchen des Realismus. Er beschränkt sich wesentlich auf die deutsche Forschung, weil von der deutschen Erzählkunst im 19. Jahrhundert gesprochen wird. Jedoch erscheint irrig, daß der Begriff »von Gnaden der Forschung, der Wissenschaft« sein Dasein hat. Auch handelt es sich hier nicht um eine immanente und objektive Auseinandersetzung

auf der gleichen Methodenbasis; vielmehr dient die Kritik, den eigenen methodischen Neueinsatz der Strukturinterpretation scharf zu profilieren. In einer anderen Rezension[12]) wurde bereits gezeigt, daß Brinkmanns Forschungsübersicht unvollständig ist, nur auswählt und zitiert, was hilft, das Originäre des eigenen Verfahrens zu unterstreichen. Es wurde bemerkt, daß der Einsatz dieser kritischen Revue mit Adolf Sterns 'Geschichte der neuern Literatur' 1882/85 verspätet ist, die vorausgehende Entwicklung und Konsolidation des Begriffs übergangen wird, wobei man noch über Julian Schmidts Aufsätze in 'Die Grenzboten' seit 1848 zurückweisen muß. Der typologische und historische Begriff Realismus ist keine Erfindung der Wissenschaft; er ist vor ihr von der Literaturtheorie, Ästhetik und Kritik ausgebildet, aktualisiert worden. Er wurde von den Dichtern als Bezeichnung ihrer Gestaltungsintentionen, als literarische Programmformel ihrer Zeit benutzt und durchdacht. Ein Hinweis auf Th. Fontanes Aufsatz 'Der Realismus unserer Zeit' 1853 möge für vieles stehen. Wenn Brinkmann bis zu F.Th. Vischers ästhetischen Arbeiten zurückgefunden hätte, wäre ersichtlich geworden, daß hier bereits das Realismusproblem der Korrelation des Subjekt-Objekt-Verhältnisses bewußt und zu einem Zentralproblem der Ästhetik des Realismus geprägt wurde. Auch sollte man die europäische Geschichte des Begriffs nicht übergehen[13]). Die Einbeziehung dieses Materials hätte den Verfasser zurückgehalten, den Begriff des Realismus derart auf die These der Wiedergabe der tatsächlichen Welt einzuengen. Andererseits muß jedoch auch festgehalten werden, daß es Brinkmann nicht um eine Geschichte des literarischen Begriffs Realismus geht, auch nicht um eine Literaturgeschichte der Epoche des Realismus, sondern um einen im weiteren Sinne gegenwärtigen und synthetischen Begriff Realismus, den er zuerst literaturwissenschaftlich bei Adolf Stern fixiert zu finden meint.

Brinkmann hat den Vorteil einer modernen, aktuellen Methode; der dezidiert »formalen« oder »strukturellen« Analyse. Das Resultat hat ihre Auszeichnung zu bewähren. Sie wird bestimmt von der oft wiederholten Grundthese, »daß das Kunstwerk, das bildende wie das literarische, seine eigene Wirklichkeit auferbaut«, ... die »eben nicht ... eine Dublette der wie immer beschaffenen 'objektiven', realen Wirklichkeit ist«. Von ihr aus wird im Mittelteil des Buches die Interpretation von drei Erzählwerken – Grillparzer, 'Der arme Spielmann' (1848), Otto Ludwig, 'Zwischen Himmel und Erde' (1856), Eduard von Keyserling, 'Beate und Mareile' (1903), mit bevorzugter Analyse der ersten Kapitel, durchgeführt. Diese Interpretationen, exakt und minutiös auf die Struktur der Erzählformung konzentriert, besonnen von Satz zu Satz geführt, sind in ihrer Beobachtungsschärfe und Deutungskraft ausgezeichnete Beispiele der werkimmanenten Ergiebigkeit des Verfahrens. Es richtet sich auf ein systematisches, poetologisches und kritisches Erfassen der Formstruktur und ist, um der sicheren Fundamentierung am Text willen, auch zu Rekapitulationen berechtigt.

Zugleich stellt Brinkmann diese Interpretationen in einen historischen Horizont. Sie sollen einen Entwicklungsprozeß bezeichnen, der als literaturgeschichtliche Phase des Realismus sehr weit gefaßt ist und in dessen Generalisierung die vorhandenen Unterschiedlichkeiten zu sehr eingeebnet, auf eine einzige Formel der »Subjektivierung« reduziert werden. Grillparzers 'Der arme Spielmann' (entstanden seit 1831) weist aus der Phase des programmatisch gewordenen Realismus

[12]) Renate Heuer, Euphorion 3. F., Bd. 53, 1959, S. 467–474.

[13]) Vgl. R.Borgerhoff, Réalisme and kindred words, PMLA 53, 1938, S. 837–843. Albert Junker, Das französische Schrifttum in der Zeit des Realismus und Naturalismus, ‚Germanisch Romanische Monatsschrift IV, 1954, S. 312–323, bes. S. 313 Anm.

zurück in eine Zeit seiner Vorbereitung; Keyserlings Erzählung setzt die europäische Wendung zu Naturalismus und Impressionismus voraus. Im strengeren geschichtlichen Sinne ist nur O. Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde' dem Realismus angehörig; nur für ihn kann gelten, was Brinkmann als Gestaltungsintention den von ihm ungenannten »Theoretikern des sogenannten Realismus« zuschreiben will. Die ausgewählten Texte sollen »typisch« für die prinzipiellen Strukturprobleme des erzählenden Realismus sein; sie sollen zugleich mit einer pointierten Deutlichkeit »die entscheidende Tendenz des Werdens« herausarbeiten; stellvertretend für die Entwicklung der Erzählkunst in der Zeit von 1831 bis nach der Jahrhundertwende. Diese Tendenz des Werdens verhält sich genau entgegengesetzt zu der vorausgesetzten These der objektiven Erfassung der tatsächlichen Wirklichkeit; sie zeigt nach Brinkmann eine zunehmende Subjektivierung der Erzählformen, mit ihr die Reduktion der Welt zum subjektiv Begrenzten, zum Vereinzelten und Verengten. Je mehr die Erfassung des Tatsächlichen erstrebt wird, um so mehr wird die Darstellung in einen subjektivierten Vorstellungskreis hineingezwungen. Der Begriff Realismus scheint sich geradezu aufzuheben. Er wird modifiziert zu der These, daß, unhaltbar als »objektive« Abbildung »objektiver« Tatsächlichkeit, er sich beschränkt, »objektiv« die »subjektive« Situation, in die der Mensch geraten ist, zu vergegenwärtigen. Daß aus dieser gegenüber den sachlichen Ergebnissen der bisherigen Forschung nicht überraschend neuen Einsicht sich bereits in der Ästhetik und Erzählkunst des Realismus eine besondere Problematik der »Illusion« entwickelt hat, die in theoretischer Reflektion (A. Schopenhauer, F.Th.Vischer) wie in der konkreten Gestaltung von Stifter bis zu C.F. Meyer (das Spannungsverhältnis zwischen Scheinen und Sein, Phantasie und Wirklichkeit, Außergewöhnlichem und Bestehendem, Erwartung und Resignation usw.) eine sehr vielfältige thematische und formale Entwicklung fand, wird ungeachtet des Titels des Buches übergangen. Der Rez. hat auf die Gestaltung dieses Problems an einem Beispiel, W. Raabes »Prinzessin Fisch«, mit grundsätzlichen Weiterungen zur Ästhetik und Erzähllliteratur der Zeit hingewiesen[14]).

Brinkmann versteht die Entwicklung des Realismus in drei Phasen: als »Einbruch der Subjektivität« bei Grillparzer, als »Verwirrung von 'Objektivität' und 'Subjektivität'« bei Ludwig, als »Objektivierung des Subjektiven« bei Keyserling, derart im fortschreitenden Prozeß einer Subjektivierung, eines Schwindens »des Bewußtseins einer organischen und sinnvollen Ganzheit«, eines idealen Gesetzes der Wirklichkeit. Die Analyse von 'Zwischen Himmel und Erde' führt zu dem Resultat: »Nicht mehr ein objektives Gesetz legitimiert das Handeln der Menschen, sondern das relative 'subjektive' Gesetz; das 'ihm in die Brust gegeben' ist. Nicht mehr das Gesetz einer 'objektiven', 'idealen' Ganzheit der Wirklichkeit legitimiert die Aussagen des Dichters, sondern die subjektiven Vorstellungen des Dichters und seine Absichten legitimieren die Realität.« Das zieht Reduktionen und Brechungen der Erzählformen mit sich, die Brinkmann begründet zumal bei O. Ludwig kritisiert[15]). Man vermißt einen Hinweis auf Hermann J. Weigands

[14]) Fritz Martini, Wilhelm Raabes 'Prinzessin Fisch'. Wirklichkeit und Dichtung im erzählenden Realismus des 19. Jahrhunderts. Der Deutschunterricht, Heft 11, Zum Problem des literarischen Realismus, 1959, S. 31–58.

[15]) Allerdings wäre zu erwägen, wieweit hier eine bewußte, historisch und formal begründete Kunstabsicht vorlag. Den Wechsel zwischen mehreren fiktiven Erzählern, damit die Änderung der erzählerischen Gesichtswinkel, wie in 'Der arme Spielmann' betrachtet z.B. Rafael Koskimies, Die Theorie der Novelle, Orbis litterarum XIV, 2/4 1959, S. 65–88 geradezu als eine ästhetische Notwendigkeit in Novelle und Roman. Auf den Standortwechsel bei Ch. Dickens, Otto Ludwigs Vorbild, derart also, daß der Erzähler

frühere ähnliche Analysen der Mängel des Erzählers Ludwig[16]). Ihren ästhetischen Maßstab entnimmt Brinkmanns Kritik der Interpretation von Goethes epischem Erzählen. Das konsequente Entwicklungsende des Realismus im Impressionismus Keyserlings – »Das Subjektive, das subjektive Erleben, die subjektive Erkenntnis, der subjektive Trieb sind, zugespitzt formuliert, das einzig Objektive« – wird als pointierte »Umkehr« am Jahrhundertende gegenüber Goethes Objektivität gekennzeichnet. Goethes Erzählen wird zum Vorbild eines erfüllten Realismus und als beständiger Beziehungspunkt vergegenwärtigt. Denn »wohl in allen erzählenden Dichtungen« Goethes bis hin zu den 'Wanderjahren' und der 'Novelle' realisiert sich ein »objektives«, ein »ideales« Ganzes, eine »objektive« Idee, eine »objektive« Spannung des Ganzen und alles Einzelne, auch das Nebensächlichste, erscheint gefüllt aus der Weite der Idee, der sinndurchwirkten Welt und der sinnbezogenen Zeit des Romans. Wir haben uns hier der Formulierungen Brinkmanns bedient. Ersichtlich ist, daß er in ihnen Lukács nahekommt, wenn dieser Goethes »Gestaltung des Wesentlichen in einer Weise, die die Illusion der Gestaltung des ganzen Lebens in seiner vollständig entfalteten Breite erweckt«, kennzeichnete und dessen »epische Aktion« der Dekadenz zu einem falschen Objektivismus (genrehafte Verselbständigung des Einzelnen, Zuständlichen) und einem falschen Subjektivismus (Perspektive aus der vereinzelten, lyrisch gefaßten, auf sich gestellten Subjektivität) entgegensetzte, die beide zum Zerfall der epischen Komposition führen[17]). Goethes Erzählstruktur bedeutet für Brinkmann eine Form der epischen Integration, in der er ästhetisch-typologisch ein objektiv realistisches Erzählen geleistet sieht und von dem sich das 19. Jahrhundert nicht zu seinem Vorteil entfernte. Aber handelt es sich um unvermittelt Vergleichbares? Werden hier nicht Typologie und Geschichtlichkeit verwirrt? Brinkmann formuliert stets vorsichtig, mit vielen Rücksicherungen. Gleichwohl wirft er die Frage nicht auf, ob Goethes Roman und die Novelle, wie sie bei Grillparzer und doch auch bei Ludwig vorliegt, nicht a priori durch die Gattungsstruktur der Erzählform verschiedenartig sein müssen. Erzählen heißt nicht schlechthin Erzählen; es heißt, in einer bestimmten Form des literarischen Genres, das typologisch wie historisch seine Gesetzlichkeit mitbringt, zu erzählen. Liegt nicht in der von Brinkmann herausgearbeiteten Subjektiv-Objektiv-Mischung bei Grillparzer wie Ludwig eine Novellenstruktur vor, die prinzipiell für die Novelle im 19. Jahrhundert charakteristisch ist? Dies machte sie zur bevorzugten Erzählform in dieser Zeit; sie entsprach der in ihr angelegten komplexen Spannung im Mischungsverhältnis des Objektiven und Subjektiven, indem sie in der objektivierten Form von einem zum Subjektiven hin pointierten Geschehen erzählte. In der Novelle prägt sich die geistes- und dichtungsgeschichtliche Lage dieser Zeit nachdrücklich aus. Das wurde möglich, weil die Novelle als Erzählform dazu die Voraussetzungen mit-

---

»sich einmal allwissend, einmal als nur teilweise allwissend gebe, sich dann plötzlich mit einer seiner Figuren identifiziere«, verweist im Anschluß an E. M. Forsters 'Ansichten des Romans', Frankfurt 1949. Walter Pabst in 'Literatur zur Theorie des Romans', DVjs. 34, 1960, S. 279. Es ergibt sich, in der Terminologie von Franz Stanzel, die Mischung von auktorialer, personaler und neutraler Erzählweise. In dieser bewußten Durchbrechung der »Einheit der Erzählsituation« zum Polyperspektivischen liegt eine, wenn auch künstlerisch nicht bewältigte Modernität Ludwigs, die nicht allein auf Brinkmanns Zentralbegriff der »Subjektivierung« reduziert werden kann.

[16]) Hermann J. Weigand, Zu Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde', Monatshefte Wisconsin XXXVIII, 1946, S. 385–402.

[17]) Georg Lukács, Erzählen oder Beschreiben? Probleme des Realismus, a.a.O. S. 103–145.

brachte. Es wäre überzeugender gewesen, hätte Brinkmann seine Vergleiche innerhalb der gleichen literarischen Genreform vollzogen. Die Ausweitung der Folgerungen aus Grillparzers und Ludwigs Novelle zur gesamten Erzählkunst und Erzähllage des Jahrhunderts ist fragwürdig. Zwar ist Keyserlings 'Beate und Mareile' keine Novelle, doch ist auch hier der Begriff des Romans im Sinne des epischen Gefüges der 'Wahlverwandtschaften' schwerlich anwendbar. In 'Beate und Mareile' liegt ein Typus der mittleren, in Fabel, Weltausschnitt und Figuren reduzierten Erzählung vor, wie sie sich in der Erzählkunst des späteren 19. Jahrhunderts (Raabe, Fontane, Ebner-Eschenbach) entwickelt hat. Doch auch aus historischer Perspektive drängen sich Einwände auf.

Es muß festgehalten werden, daß Brinkmann ausdrücklich betont, daß es ihm darauf ankommt, nur einige »geometrische Orte« auf der Linie der Entwicklung zu zeigen, nicht aber, eine vollständige Erfassung dessen, was epochengeschichtlich als Realismus verstanden wird, zu vermitteln. Ist aber diese »Subjektivierung« für den Realismus wesensbestimmend? Kann man sie als die führende »realistische Tendenz« auffassen? Läßt sie sich nicht vielmehr bereits bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen, wie sie andererseits, nach Brinkmanns eigener Darlegung, bis in die jüngste Gegenwart formenprägend hineinreicht? Wenn dies richtig ist, so wäre hier ein Grundstrom der neuzeitlichen geschichtlichen Entwicklungsbewegung erkannt, der auch durch die Phase des Realismus hindurchgeht, sich in ihr aber mit anderen Tendenzen verflicht, die im spezifischen Sinne als »realistisch« zu bezeichnen wären. Mit anderen Worten: innerhalb dieses weiteren Entwicklungsstromes gibt es eine geschichtliche Phase des Realismus, die aber nicht durch ihn spezifisch charakterisiert wird, sondern die mit andersartigen Tendenzen zu ihm in ein Spannungsverhältnis tritt, das, mit Brinkmanns Terminologie, als ein Spannungs- und Mischungsverhältnis zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven aufzufassen wäre. Wenn Brinkmann die »Subjektivierung« als eine »realistische Tendenz« bezeichnet, engt er selbst zu sehr ein, was er mit dem Blick auf die Entwicklung im 20. Jahrhundert als ein weit umfassenderes und komplexeres Phänomen erkannt hat. Es erscheint uns fraglich, ob 'Der arme Spielmann' wirklich den ersten »Einbruch der Subjektivität« bedeutet. Das würde für Grillparzer zugleich die »realistische« Gestaltungsintention der »objektiven« Wiedergabe des Tatsächlichen voraussetzen. Die Strukturanalyse seiner Novelle erscheint dafür noch nicht ausreichend beweiskräftig. Der Theoretiker und Kritiker Grillparzer hielt bekanntlich wenig von einem Realismus der Prosa. Es erscheint weiter problematisch, gerade für den Realismus nach 1848 den Prozeß fortschreitender Subjektivierung als ausschließlich konstituierend anzunehmen und ihn gegen Goethes episches Erzählen abzusetzen, zugleich aber mit der Zwischenzeit, also der Erzählliteratur vor 1848, pauschal zu verfahren. Hätte Brinkmann mehr Erzählungen aus der ersten Jahrhunderthälfte einbezogen, dann hätten sich seine geschichtlichen Folgerungen verändert. Es hätte sich erwiesen, daß, zusammen mit erhöhten Ansprüchen gegenüber einer Kunst der Prosa, nach 1848 sich gerade gegen die Subjektivierung der Erzählformen in den vorauf gehenden Jahrzehnten eine Wendung zu ihrer Objektivierung durchgesetzt hat. Stifters Umarbeitungen, Keller (vgl. die Gotthelf-Kritiken), Fontane, Meyer, der spätere Raabe und Storm sind dessen Zeugen. Gewiß bewegt sich solche Objektivierung in einem Wechselverhältnis zu einer gleichzeitig zunehmenden Aufspaltung der Welterfahrung in eine Kontrastposition von verdinglichter Welt und subjektivierter Existenz. Von diesem Grundphänomen der gesellschaftlichen Entwicklung und ihrer Auswirkung in der Erzählsituation des Romans hat Hegel

bereits in seinen nachgelassenen 'Ästhetischen Vorlesungen' gehandelt. Zunahme des objektivierenden Erzählens in Thematik und Form, Zunahme zugleich seiner subjektivierenden Gestaltung in Thematik und Form forderten sich gegenseitig in komplizierten Formstrukturen heraus, bis beide im »Naturalismus« und »Impressionismus« radikalisiert auseinanderbrachen und damit, in Fortführung der im 19. Jahrhundert angelegten Problematik, gegenüber dem Realismus eine neue Erzählsituation geschaffen wurde. Das beweist Keyserlings 'Beate und Mareile'. Für den Realismus in der zweiten Jahrhunderthälfte ist typologisch und historisch nicht allein die »Subjektivierung« formbestimmend, sondern das Bemühen um ein Gleichgewicht zwischen dem Objektiven und Subjektiven, zwischen »Außen« und »Innen«, das, vielschichtig und beständig gefährdet, bei jedem Autor, selbst in jedem seiner Werke, verschiedenartig geleistet oder verfehlt wird. Erkennt man dies Ringen um ein Gleichgewicht, eine »Ganzheit« der Aspekte in der Spannung und Mischung des Subjektiven und Objektiven, wird man in der Interpretation der Texte Grillparzers und Ludwigs, in denen Brinkmann selbst dies Ringen herausarbeitet, die Akzente anders setzen. Es macht das Eigentümliche des Realismus in der Erzähldichtung des 19. Jahrhunderts aus, daß er angesichts der »objektiven« Erfahrung der Vereinzelung der Dinge einerseits und der »subjektiven« Erfahrung der Vereinzelung des Menschen andrerseits bemüht war, beides durch einen »Zusammenhang der Dinge« zusammenzuhalten, der eine Ordnung und Notwendigkeit über dem Einzelnen und Zufälligen, also eine »Ganzheit« wenigstens erahnen ließ und entsprechend, wenn auch mit Einbußen des »Normativen«, mit Unsicherheiten, Brechungen, Reduktionen der dargestellten Welt, mit Formverkürzungen, Überanstrengungen der Symbolbezüge usw. eine »epische« Ganzheit in der Struktur der Erzählformen durchzusetzen suchte. Diese »Ganzheit« ist komplizierter als sie die häufig von Brinkmann gebrauchte Antithese von Normativem und Subjektivem bezeichnet. Gerade die Relativierung des nur Subjektiven gehört zu einem wesentlichen Strukturelement der Erzähldichtung der Zeit. Grillparzers und Ludwigs Novelle bezeugen dies. Eine andere Form solcher mehrschichtigen Relativierung stellt sich in der formprägenden Kraft des Humors dar, der aus der Frage nach der Struktur des Realismus in dieser Zeit nicht ausgeklammert werden sollte. Der Humor lebt aus der Spannung des Objektiven und Subjektiven und aus dem Versuch, beides zur relativen Übereinstimmung zu bringen und eine Ganzheit im Gebrochenen zu bewahren.

Von dem werkimmanenten Interpretationsresultat der Analysen Brinkmanns an Grillparzer und Ludwig ist unsere These nicht weit entfernt; sie widerspricht seinen Folgerungen für Begriff und Geschichte des Realismus in der Erzählkunst. In anderen Rezensionen sind Einwände gegen die Textauswahl angemeldet worden; sie sollen nicht rekapituliert werden. Jede Auswahl enthält eine finale Vorentscheidung. Brinkmann hat dies zugegeben, wenn er sie mit ihrer »grundsätzlichen« Beweiskraft für seine These begründet. »Denn typisch sind die Texte, die wir betrachten, in der bestimmten Hinsicht um die es hier geht. Sie zeigen mit einer gewissen eindringlichen Einseitigkeit die Strukturprobleme, die das Streben der erzählenden Literatur im 19. Jahrhundert mit sich bringt: nämlich die 'Wirklichkeit' zu erfassen, wie sie tatsächlich ist.« Durchprüft man die ästhetischen Meinungsäußerungen der Theoretiker und Erzähler der Zeit, so erkennt man, daß hier doch wohl mehr die Ausgangsthese des Verfassers als deren eigene Gestaltungsintention bezeichnet wird. Als Belege dieser These sind die Texte gewählt; das verhindert eine von ihr unabhängige Analyse der komplexen Variationsvielfalt, in der sich die eben angedeutete Problematik des Subjekt-Objekt-

Verhältnisses in der Erzähldichtung dieser Zeit darstellt. Diese Vielfalt bietet sich typologisch wie historisch dar in der Reihung von Stifter über Keller, Storm, Raabe bis zu Fontane und Meyer. Es wäre besser, ihren Texten das Beweismaterial für die Struktur des Realismus in der Erzähldichtung zu entnehmen. Denn sie waren es, die, um Brinkmanns Worte in dem nochmals seine Auswahl begründenden Nachwort aufzunehmen, »einem großen Teil« der erzählenden Literatur im 19. Jahrhundert »die Kennzeichnung 'realistisch' und einem mehr oder weniger weiten Zeitabschnitt des 19. Jahrhundert den Epochennamen 'Realismus' eingetragen haben«. Wer vom Realismus spricht, denkt primär und legitim an sie, nicht an Grillparzer oder Keyserling. Es heißt, typologisch und historisch den Begriff des Realismus erheblich zu verschieben, wenn die »letzte idealtypische Vollendung seiner Entwicklungstendenz erst dort gefunden wird, wo die Dichtung nur noch vorstellt, wie die Tatsächlichkeit selbst ist (Naturalismus, Der Rez.); oder vielmehr, wie die Menschen sie erfahren und erleben, wie sie in ihrer Wirklichkeit existieren« (Impressionismus, Der Rez.).

Einige abschließende Seiten skizzieren mit knapper Fortführung der Grundlinie des Buches im Anschluß an Kluckhohn, Emrich, Kahler die radikale Ablösung vom Realismus in der Erzähldichtung des 20. Jahrhunderts durch eine totale Desillusionierung von Wirklichkeit und Ichbewußtsein und durch die Wendung zu neuen Wirklichkeitsbereichen im Subjekt selbst, die jedoch nicht mehr das Einzelsubjekt, sondern »den Menschen schlechthin« betreffen.

Zuviel der Kritik? Kritik hat mit Respekt zu tun. Pointierte Positionen fordern pointierte Kontrastpositionen heraus. Wie sie angeregt wurden, beweist die Fruchtbarkeit dieses Buches. Abgesehen von der Vortrefflichkeit der in ihm entwickelten Strukturanalysen liegen sein Rang und Wert darin, wie es der Forschung Anstöße zu Fragen und Überlegungen prinzipieller Art gibt. Die Energie des Zugriffs führt zu einem einseitigen Resultat – das Ziel ist präziser, problembewußter als bisher und mit neuen Perspektiven bezeichnet. Das Buch bedeutet ein unübersehbares Schwellenzeichen in der Realismus-Forschung.

Gegenüber den älteren Bemühungen, die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts als eine »Epocheneinheit« zu bewältigen und über die additive chronologisch-biographische Reihung, das Mosaik impressionistischer Wertungen oder geistesgeschichtlich abstrahierende Synthesen hinauszukommen, Bemühungen, die die Methoden- und Darstellungsproblematik literaturgeschichtlicher Zusammenfassungen besonders evident machen, beschreitet Heinz Otto Burger in den 'Annalen der deutschen Literatur'[18]) einen eigenen sachlich-methodischen Weg.

H. O. Burger faßt die Jahre 1832–1889 unter dem Oberbegriff »Realismus« als eine bewegte, vielstimmige Einheit zusammen. Knapp, oft aphoristisch zuspitzend, wegen der Fülle des Stoffes zu perspektivischen Andeutungen genötigt, bietet er nach annalistischem Prinzip ein reich besetztes Geschichtspanorama dar. Philosophie, Politik und Wissenschaft, Musik und bildende Künste werden einbezogen; ebenso die weltliterarische Entwicklung. Der Aufsplitterung, von der die annalistische Methode bedroht wird, setzt er in Querschnitten eine Vielzahl von simultanen Kontrast- und Parallelbezügen entgegen, Rück- und Vorverweise, die fruchtbare Vergleichspunkte markieren, mindestens in Stichworten einer kompara-

[18]) Heinz Otto Burger, Der Realismus des neunzehnten Jahrhunderts. 1832–1889, Annalen der deutschen Literatur. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Fachgelehrter, herausgegeben von Heinz Otto Burger, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart o. J., S. 621 bis 718.

tistischen Literaturgeschichte reiche Anregungen bereitstellen. Interpretation und Formenanalyse, die individuelle Werkgeschichte der einzelnen Autoren und die Geschichte der literarischen Formen, auch die Zusammenhänge von Literatur und Gesellschaft müssen zurücktreten; hingegen werden wesentliche Hinweise auf die Wirkungsgeschichte einzelner Autoren und Werke einverflochten. Die Geschichte und Wertung der behandelten Autoren, durchweg klug und besonnen, mit richtigen Proportionen durchgeführt, wird geordnet aus der Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des »Realismus«. Burger versteht ihn nicht als Reproduktion »objektiver Tatsächlichkeit«, nicht als Abbild der Gesellschaftsbewegungen, nicht als formalen Strukturbegriff; er sieht das einzelne Dichtwerk vielmehr primär innerhalb der Entwicklung der Weltanschauung, des Wirklichkeitsverständnisses und der ihm entwachsenden Weltdeutungen. Realismus heißt ein in vielen, variablen Deutungen sich darstellender Bezug auf das irdisch-ganze Seinsgefüge; Wirklichkeit wird verstanden als eine vom Dichter jeweils gedeutete, gestaltend in Deutungen übersetzte Wirklichkeit. Die Mannigfaltigkeit dieser Deutungen zeigt trotz ihrer individuellen Differenzierungen auf eine jeweils geschichtliche Phasengliederungen ermöglichende Gemeinsamkeit. Die Einheit des Realismus liegt in der Begrenzung des Weltblicks auf das immanente, geschichtliche, natürliche und persönliche Dasein innerhalb der Grenzen von Raum und Zeit mit allen ihren Gegenständlichkeiten und Mächten. In der Einheit wird eine Vielheit, in ihr wiederum eine Gemeinsamkeit gesehen. Allerdings fragt sich, ob nicht doch der Begriff Realismus, indem Burger ihn in immer neuen Abwandlungen zu fixieren sucht, einerseits allzu vage und dehnbar wird und andrerseits etwas ins Formelhafte erstarrt, da nicht genügend Raum vorhanden ist, ihn aus dem individuellen Werk hinreichend zu entwickeln. Die Grundlinien überzeugen; das einzelne Werk ist oft komplexer als die knappe Charakterisierung vermitteln kann. Burger gliedert in eine beträchtliche Reihe von Phasen. Der Frührealismus reicht von 1832 bis 1842; ihm folgt eine Phase Neuromantik und Revolution 1843 bis 1850. Die Höhe des Jahrhunderts (Hochrealismus) wird 1851 bis 1861 erreicht; ihr folgt eine Wendezeit 1862 bis 1871, die in die Jahre des Spätrealismus 1872 bis 1889 mündet. Es sollen hier nicht Qualität und Problematik des annalistischen Prinzips generell diskutiert werden; die Zusammenfassung in relativ konforme Zeitphasen wird mit dem Schnitt durch individuelle Werkzusammenhänge, formgeschichtliche Zusammenhänge und mit einer gewissen Überanstrengung der Interpretation zum Gemeinsamen hin bezahlt. Andrerseits macht Burger Zusammenhänge sichtbar, die bei andersartigen Gliederungen übersehen wurden. Im Frührealismus gewinnt das Wissen um das Dämonische (seit Goethe) Macht, wird das Aorgische (Hölderlin) erfahren, spricht aus allen Dingen ein »Wesen«; »bald bedrohlich, bald beruhigend, zuletzt aber als eine Macht von erhabener Ruhe, Kälte, Gleichgültigkeit«. Das Sein im Seienden ist übermächtig, unheimlich, es wird als ein zugleich heiliges und furchtbares Ganze, als eine Ganzheit von immanenter Transzendenz erfahren. Burger spricht von einem »kosmischen Realismus« des Lyrikers Hebbel, des »letzten bedeutenden nachgoethischen Lyrikers«, gegenüber einem »dämonischen Realismus« von G. Büchner, der in der Lyrik der Annette von Droste nachlebt, während Mörike alles Einzelne im Zusammenhang eines mythischen »Wesens« erlebt. In der Phase von 1837 bis 1842 bilden sich die Übergänge zum »Poetischen Realismus«, den Burger weiter versteht als Otto Ludwig. Das Ganze der Welt wird in Weltfrömmigkeit und Wirklichkeitsvertrauen tröstlicher, mehr als ein Bergendes, Versöhnendes erfahren und das Abgründige, das zwischen dem Menschlichen und den Mächten der »anderen« Wirklichkeit

aufklaffte und zum Erlebnis des Aorgischen führte, wird verhüllt. Jetzt erscheint ein »ethischer Realismus« (J. Gotthelf). Dem »Aorgischen des Seins« wird die abweisende Strenge genommen. Burger versteht die Entwicklung vom Frührealismus zum Poetischen Realismus als eine Wandlung des Gesichts »des metaphysischen Seins vom Abweisend-Fremden und Feindlichen zum Bergenden, vom Aorgischen und Dämonischen zum Chthonischen, von der Gleichgültigkeit und Grausamkeit zur Güte«. Die Antithesen sind überpointiert. Der Poetische Realismus gipfelt als ein gläubig kosmischer Realismus in Kellers immanenter Transzendenz, seiner Weltfrömmigkeit im Wissen um die Tiefe und Ganzheit des Seins im Seienden. Burger glaubt für die Jahre zwischen 1835 und 1855 den Umschlag des Pessimismus in einen »neuen Optimismus« bestimmen zu können; es sind die Reifungsjahre Kellers. Allerdings hält er sich selbst gegenüber zu einfachen Scheidungen zurück, wenn er davon spricht, daß sich mit dieser Weltfrömmigkeit das Bewußtsein des Aorgischen, der Trennung und Entfremdung verbinden kann und daß, wenn im Sein nach einem Sinn gefragt wird, Zweifel aufblitzen, »ob nicht doch das Seiende sinnlos und also die Wirklichkeit absurd, das Absurde die eigentliche Wirklichkeit sei«. Es ist schwierig, exakt zu erfassen, was mit Poetischem Realismus als Kollektivbegriff gemeint ist; er wird gefunden in Hebbels »intellektueller Poiesis« mit ihrer Synthese des Empirischen und Metaphysischen (jedoch ohne Wirklichkeitsvertrauen und Weltfrömmigkeit), in Bachofens und Kellers »chthonischem Realismus« (nicht heilige Grausamkeit, sondern bergende Macht des Seins im Seienden), als Sentimentalität bei Scheffel, als gegen die Wirklichkeit abgeschirmter Formalismus bei Heyse, als eine Suche nach dem Gewesenen (Historiendichtung), als gemütvolle Verklärung des bürgerlichen Alltags (G. Freytag). Keller hebt den Poetischen Realismus »ins zeitlos Gültige«; Ludwig reduziert ihn »moderner« ins Psychologische. Der poetische Realismus erscheint aber ebenso in Stifters stilisierendem und metaphysischem Realismus. Ihm stellen sich Ansätze zum »absurden Realismus« bei Hebbel und Vischer entgegen. Löst sich in solcher Variabilität der Begriff nicht auf? Seit 1862 vollzieht sich der Übergang in Psychologismus und Impressionismus. Da geht es nicht mehr um heilige Grausamkeit und aorgische Erhabenheit des Weltlaufs, nicht mehr um eine chthonische Gläubigkeit, sondern mehr um soziale Aspekte, den Verlust des Metaphysischen (Storm). Bei Raabe, Vischer setzt sich eine zunehmende persönliche Skepsis durch. »Die Linien vom Frührealismus oder beinahe Expressionismus Büchners als des Frühestreifen und Frühestvollendeten des Jahrhunderts über den Poetischen Realismus in seinen verschiedenen Ausprägungen enden einerseits im dionysischen Pathos Nietzsches und andererseits in dem ganz und gar unpathetischen, resignierten Spätrealismus oder besser Impressionismus Fontanes als dem Werk des Spätestgereiften.« Burgers Darstellung zeichnet eine souveräne Stoffbewältigung mit weiten Aspekten aus; ebenso eine Kunst der griffkräftigen und differenzierten Formulierungen im knappen Umriß und eine Sicherheit und »Modernität« der Perspektiven, Gewichtslagerungen und Wertungen. Sachlich und methodisch vermeidet er ausgetretene Wege. Aber diese Darstellung verdeutlicht auch die Schwierigkeiten, unter dem Begriff des Realismus, wenn er vorwiegend als Formel für weltanschauliche Deutungen und Erfahrungen, für die Daseinsinterpretation gebraucht wird, diese vielstimmigen Jahrzehnte zusammenzufassen. Ihre Vielheit, der Zwang, ihn fast bei jedem Autor neu und individuell zu bestimmen, die Beschleunigung der geschichtlichen Entwicklung und die sich kreuzende Mannigfaltigkeit der Formtraditionen und Formneuerungen drohen, ihn als Kollektivbegriff in das Undeutliche, fast Unfaßbare aufzulösen.

In der von Fernand Mossé herausgegebenen 'Histoire de la Littérature Allemande'[19]) stellt Claude David skizzierend, mit notgedrungen grobstrichigen Abbreviaturen diesen Zeitraum dar. Richtig sieht er den Einschnitt im Jahr 1848; ihm folgt eine relative geistes- und literaturgeschichtliche Phaseneinheit bis 1890. Jedoch erscheint ihre Bezeichnung als »l'Époque Bismarckienne« fragwürdig; die Situation der Literatur und die politisch-nationale Entwicklung werden einander zu nahe gebracht. Bismarcks politische Prägekraft ließ das Geistige, zumal das Literarische aus; die Literatur zeigt gegenüber seinem Zentralismus gerade eine zentrifugale Tendenz (Liberalismus). David übersieht dies, wenn er z.B. die Dialektliteratur »une forme extrême de l'esprit de nationalité« nennt. Ist die Untergliederung eines eigenen Zeitraumes von 1870–1890 sinnvoll? David begreift sie als Jahrzehnte des beginnenden Impressionismus, einer »psychologie plus complexe, plus subtile, parfois même – comme chez C.F. Meyer – plus perverse«. Als ihre führenden Gestalten erscheinen C.F. Meyer, D.v. Liliencron, Th. Fontane, daneben Luise von François, F.v. Saar, Marie v. Ebner-Eschenbach, L. Anzengruber und P. Rosegger. Diese Sondergliederung erscheint nicht zwingend; in der gleichen Zeit nach 1870 erscheinen die bedeutenden Alterswerke von Keller, Storm, Raabe. Sachgerechter wäre, eine relative Einheit der Jahrzehnte zwischen 1848 und 1890 gegen Jungdeutschland und Biedermeier, also die »Restaurationszeit« einerseits, gegen den programmatisch bewußt gewordenen Naturalismus und Impressionismus andrerseits abzugrenzen. Gewiß sind die Übergänge fließend; sie geben diesen Jahrzehnten die form- und stilgeschichtliche Variationsbreite. David betont, daß nur zwei Namen europäisches Gewicht erhielten: R. Wagner, F. Nietzsche. Er baut sie trefflich in das geistesgeschichtliche Bild ein, dem auch die Historiker eingefügt werden, die die Philosophie in Deutschland ablösten. Die Dichtung behandelt David in Einzelporträts – mit nicht stets einleuchtender Reihenfolge. Keller muß geschichtlich vor Storm und Raabe placiert werden, Fontane gehört vor Meyer – nicht nur aus der historischen Situation seiner Lyrik. Auffällig ist die Geringschätzung der Lyrik Kellers – im Gegensatz zur Hochschätzung des Lyrikers Hebbel. Die Kürze nötigt zu vereinfachten Charakterisierungen. Nicht zutreffend ist, daß der deutsche Gesellschaftsroman erst nach 1848 möglich wurde; schwerlich lassen sich Gutzkows (geb. 1811) Romane 'Die Ritter vom Geiste' und 'Der Zauberer von Rom' als »œuvres de sa vieillesse« bezeichnen. Gutzkow setzte wie Spielhagen, noch Freytag und Heyse, den Formtypus des vormärzlichen sozialkritischen Romans fort; mit ideologischen Dämpfungen und veränderten soziologischen Perspektiven. Überraschend ist das konventionell verzeichnete Bild Raabes. David bezeichnet ihn als einen sentimental-idyllischen Nachfolger des Aufklärungsromans, als Zeitgenossen der Schwind, L. Richter, Spitzweg, den 'Schülderump' als »son plus beau roman«. Das Alterswerk, in dem Raabe zu seiner Erzählkunst reifte, wird nicht wahrgenommen: Raabe lebte nicht nur in den Romanen von Frenssen bis Wiechert, sondern entwicklungsgeschichtlich auch bei Thomas Mann nach – bis zum Stil der epischen Parodie. Fragwürdig ist, daß als Kellers beste Leistung neben dem 'Grünen Heinrich' und 'Die Leute von Seldwyla' ausgerechnet die 'Züricher Novellen', besonders 'Dietegen' hervorgehoben werden – nicht die 'Sieben Legenden', nicht 'Das Sinngedicht'. Auch wird die gesellschaftskritische Novellistik von F.v. Saar nicht erwähnt. David sieht nicht genügend, wie sich in der Literatur dieser Zeit Probleme

[19]) Histoire de la Littérature Allemande. Sous la direction de Fernand Mossé, par G. Zink, M. Gravier, P. Grappin, H. Plard, C. David, Editions Montaigne, Aubier 1959, 1031 S.

und Formen der Gegenwart vorbereiten; er gelangt nur ansatzweise zur Umwertung konventioneller Vorstellungen und Urteile, doch hätte es dazu mehr an Raum bedurft, als in diesem Gemeinschaftsband verfügbar war.

Die 3. Auflage der seit 1902 in England überaus verbreiteten 'History of German Literature' von J. G. Robertson[20]) ist trotz ihrer Bearbeitung allzu pietätvoll konservativ geblieben. Robertson betrachtete unsere Epoche, ja das ganze 19. Jahrhundert als »arme« Zeit gegenüber der deutschen Ausstrahlung im 18. Jahrhundert auf Europa. »It represents a less incisive epoch in the history of the nation's intellectual life.« Besonders von 1848 bis 1871 bedrückt »a certain stagnacy... In the eighties signs were at last apparent of a healthier and more active spirit than German literature had known for a long time«. Literatur wird hier primär als Manifestation nationalen Lebens verstanden. Die Neigung zur Vollständigkeit beeinträchtigt die allzu pauschalen Darstellungen. Die Wertungen sind veraltet; z. B. werden Freytag, Spielhagen weit ausführlicher als Stifter und Raabe besprochen. Schwer verständlich ist die Gliederung, denn wer wird Platen im Kapitel Geschichtsroman und -drama, A. von Droste unter politischer Lyrik, Hebbel im Kapitel Regionalliteratur, Raabe oder Busch im Münchener Dichterkreis, Fontanes Spätromane zwischen Wedekind und Kretzer suchen? Offenbar fehlen umgreifende Ordnungsperspektiven. Es bleibt bei Aufzählungen ohne einheitliche Gesichtspunkte.

Noch knapper muß Vittorio Santoli in seiner 'Storia della Letteratura Tedesca'[21]) verfahren. Aus Radiovorträgen entstanden, gibt sie vorzüglich Hinführungen zum konkreten künstlerischen Text – aphoristisch, in Einzelporträts, die im Rahmen des Ottocento mediano auf glückliche Weise nach Formengruppen – Lyrik, Drama, Erzähler – geordnet werden. Santoli erkennt richtig, daß sich das Wesenhafte einer Literaturgeschichte als Geschichte ihrer Formbewegungen und Formveränderungen darstellt, wenn es in seiner Darstellung auch nur um den allgemeinsten Grundriß gehen kann.

Zu bedeutsamen Forschungsbereicherungen hat das bisher für das 19. Jahrhundert wenig entwickelte neue Interesse an Fragen der Ästhetik und Poetik geführt. Georg Lukács gehört zu seinen Initiatoren; nicht zuletzt mit der umfangreichen Studie zur Ästhetik von F. Th. Vischer und seinen Formanalysen zur realistischen Literaturtheorie. Die mitteldeutsche Forschung hat sich unter seinem Einfluß besonders der Geschichte der Literaturtheorie und Literaturkritik des Realismus zugewandt. Davon unabhängig umfaßt der vierte Band der 'Geschichte der deutschen Poetik' von Bruno Markwardt[22]) das 19. Jahrhundert; Fortführung einer seit Jahrzehnten bewundernswert durchgehaltenen Konzentration auf eine thematische Leitlinie. Wie bisher speichert sich eine umfassende Kenntnisfülle, kombiniert mit einem kritischen Denken, das in den breiten Anmerkungen, die sich oft zu Rezensionen ausweiten, zu polemischen Lustbarkeiten führt. Gleichwohl bezeugt dieser Band einen nicht immer siegreichen Kampf mit der Übermacht und dem Diffusen des Materials. Die Poetik erhält in dieser Zeit offene Ränder: zur allgemeinen Ästhetik (Schopenhauer wird ausführlich einbezogen) einerseits, zur Vielstimmigkeit des individuellen Kunstwollens andrer-

[20]) J. G. Robertson, A History of German Literature, Third Edition, Edited by Edna Purdie, with the assistance of W. I. Lucas and M. O'C. Walshe, William Blackwood & Sons Ltd., Edinburgh and London 1959, 700 S.

[21]) Vittorio Santoli, Storia della Letteratura Tedesca, Edizioni Radio Italiana, Letterature e Civilta I, 350 S.

[22]) Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik, Grundriß der Germanischen Philologie, begr. von H. Paul 13, Bd. IV, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1959, 750 S.

seits, die Gruppierungen aufsplittert und sich nicht primär theoretisch-systematisch, sondern nur aus der ins Spezifische aufteilenden Schaffensgesetzlichkeit des einzelnen Autors erfassen läßt. Die Darstellung zerstreut sich in einzelnen Dichterporträts; sie büßt, zu vage in den Leitlinien und in der historischen Durchdringung, an konstruktiver Zusammenfassung ein und schildert weniger einen geschichtlichen Entwicklungszusammenhang als eine naturgemäß Wiederholungen ausgesetzte Folge von individuellen Dichtungstheorien und -forderungen. Es wäre besser gewesen, nach den ästhetischen Grundfragen, nach den Gattungen, den Darbietungsformen und ihren poetologischen und historischen Veränderungen zu gliedern. Bei Markwardt verquicken und durchkreuzen sich systematische und historische Gruppierung. Er beginnt mit einer durch die unbestimmten Begriffe »Nachklassik« und »Nachromantik« zusammengefaßten Phase, die er bis zu C. F. Meyer erweitert. Das führt zu wenig glücklichen chronologischen Vorausnahmen vor die zweite Gruppe: Das junge Deutschland und Vormärz. Der historische Begriff »Biedermeier« wird nachdrücklich und unermüdlich abgelehnt. Offenbar kam das Buch von Jost Hermand über 'Die literarische Formenwelt des Biedermeiers'[23]), das unter dem Einfluß von F. Sengle diesen Begriff auf »die konservative Dichtung der Restaurationsepoche« einschränkt, damit für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts einen besseren Oberbegriff benutzt, zur Auseinandersetzung zu spät; es hätte auch im einzelnen Markwardt beträchtliches Material zugeführt. Das »junge Deutschland« erfährt bei ihm die relativ geschlossenste Darstellung, da sie sich auf eine reiche Programmierung in Literaturtheorien und Literaturkritiken stützen kann. Die dritte Gruppe umfaßt den »ideellen und poetischen Realismus«, dem, weil hier die Schwierigkeiten der Zusammenfassung besonders groß sind, ein Kapitel »gattungstheoretischer Sonderbeiträge« mit der bunten Reihe Wagner, Freytag, Spielhagen, Fontane, Jordan, Storm, Riehl, Wildenbruch folgt.

Richtig setzt der Realismus-Abschnitt mit Hegel und Feuerbach ein. Aber die Vermengung von systematischen und historischen sowie individualspezifischen Gesichtspunkten verhindert die problembewußte Durchführung von Leitthemen; sie wird um so mehr entbehrt, da beständig die Neigung durchbricht, sich registrierend in ephemere Einzelheiten zu verlieren, die zu Abschweifungen verlocken. Das Buch ist additiv vom Einzelnen her, nicht aus einer umgreifenden Konzeption aufgebaut. Das verursacht Proportionsschwankungen; F. Th. Vischers Ästhetik und Poetik kommt viel zu kurz, verliert fast völlig ihr historisches Gewicht, während z. B. Moriz Carriere unnötig ausführlich besprochen wird. Präzise Fragestellungen zur zentralen Thematik der Poetik im Entwicklungsablauf des Jahrhunderts kommen nicht zur Geltung. Trotz der zahlreichen Stichworte, die das Register aufzählt, bleiben beträchtliche Lücken: Es fehlt die für die Dichtung, zumal die Erzählprosa konstituierende Theorie und Poetik des Humors und des »Rührenden«, ebenso die Erörterung des Tragischen und von dessen Verlagerung vom Drama zu den Erzählformen oder die Ablösung des Dramas durch Roman und Novelle[24]). Es fehlt die Untersuchung der Wandlungen des Symbolbegriffs, der Veränderungen in der Theorie des »Poetischen« und »Schönen« im Verhältnis von Idee und Realität, von Kunst und Leben; es fehlt die Erörterung des künst-

[23]) Jost Hermand, Die literarische Formenwelt des Biedermeier, Beiträge zur deutschen Philologie, hrsg. L. E. Schmitt u. a. Bd. 27, Wilhelm Schmitz Verlag, Gießen 1958.

[24]) Fritz Martini, Drama und Roman im neunzehnten Jahrhundert. Perspektiven auf ein Thema der Formengeschichte. In: Gestaltprobleme der Dichtung, herausgegeben von R. Alewyn u. a. H. Bouvier & Co Verlag, Bonn 1957, S. 207–237.

lerischen Illusionsprinzips. Man vermißt eine eingehende Erörterung des Problems der »Spätformen«, der Veränderungen des Sprach- und Stilbewußtseins in bezug auf die Theorie des Realismus. Es fehlt eine Geschichte der Theorie des Epos, bereits bei Hegel ausgebreitet, der Verbürgerlichung des Dramas, der Veränderungen des klassisch-romantischen Erlebnisgedichts, seiner Symbolsprache bis zu C.F. Meyer. Es fehlen eigene Abschnitte über den Essay, über die Literaturkritik (z.B. F. Kürnberger, R. Prutz, auch die zahlreichen Literaturgeschichten der Zeit). Wir vermissen die Frage nach der eigenen Geschichtlichkeit der Novelle, die nicht zufällig eben in diesen Jahrzehnten zu einer künstlerischen Reife in Deutschland kam, überhaupt ausführlichere Darlegungen zur Historisierung und Soziologie der Formbestimmungen. Markwardts Darstellung fällt in geistesgeschichtliche Phasengruppierungen und psychologische Dichterporträts auseinander. Sie werden in den Exkursen zur werkimmanenten Poetik nochmals aphoristisch gedrängt. Es ergeben sich im Einzelnen oft Bedenken und Einwände. Nähert sich Stifters Dichtungsdeutung »weitgehend« den Idealen des Münchener Dichterkreises? Entspricht Stifters kunsttheoretische Position »im Wesentlichen ihres Wollens« der Ästhetik F.Th.Vischers? War Stifter in »klarer Grundanlage« eine »unproblematische Natur«? Dankenswert sind die Hinweise auf das längst die Untersuchung herausfordernde Verhältnis Stifters zu Schiller. Aber wer kann dem Satz zustimmen: »Eine leicht philiströse Färbung biedermännischer Art allerdings haftet dieser gesunden Mittelmäßigkeit (Stifters! D. Rez.) an, weil sie gar nicht ehrlich gerungen zu haben scheint mit dem sehnsüchtigen Auftrieb zum Ideal der großen Persönlichkeit, sondern sich beim Gruppenmenschen recht wohlfühlt (trotz des 'Witiko')«. Der Ästhetiker Vischer wird als Klassizist des Idealismus verkannt. Zwar bemerkt Markwardt, daß für Raabes Würdigung »die formulierte Poetik weitgehend versagt«, ihm ein abstrakt begriffliches Denken fernlag, aber die Folgerung, aus der werkimmanenten Poetik die Bedeutung des Erzählers in seiner Entfaltung von zur Zukunft weisenden Erzählformen aufzudecken, wird nicht gezogen. Raabe ist nicht nur ein durch Schopenhauer eingeregneter und eingetrübter Spitzweg; ebensowenig sind seine Fabeln und Gestalten nur »Gelegenheitsmacher für das Ausbreiten von Lebenslehren und Lebensweisheiten«. Der »Ästhetiker« und Kritiker Fontane kommt nicht zum Recht. Ist es nicht irrig, dem »Realismus« zuzuschreiben, daß er »allen drei Dichtungsgattungen eine volle Entwicklungsmöglichkeit« gab, da tatsächlich das Drama abstarb, das Erlebnisgedicht sich zunehmend erschöpfte? War der Dramatiker Hebbel schlechthin »Realist«? Andrerseits ist epigrammatisch in den Exkursen eine Fülle von Ergänzungen, Hinweisen gehäuft – Zeugnisse nicht nur eines überflutenden Wissens, auch einer Blicksicherheit und Urteilsschärfe. Das Buch – dies gilt vor allem für die erste Jahrhunderthälfte – befindet sich oft vor der jüngsten historischen Forschung; es gleicht andrerseits manche ihrer extremen Positionen wieder aus. Es befindet sich auch in einem Stadium vor der jüngsten systematischen Besinnung auf Probleme der Ästhetik und Poetik. Das wird angesichts der jetzt lebendig gewordenen Realismus-Diskussion sehr spürbar. Markwardt beweist, weil er nirgends leichthin verfährt, wie schwer es ist, diese Zeit als Darstellungseinheit zu durchdringen und sehr divergente Urteilsbildungen, von denen die Anmerkungen zur Sekundärliteratur zeugen, auszugleichen; wie schwierig es ist, in der Mannigfaltigkeit eine relativ gemeinsame, präzis faßbare, zugleich die individuellen Differenzierungen einbeziehende epochale Struktur herauszuarbeiten. Die Geschichte der Poetik hat sich hier, vom Objekt dazu genötigt, der Literaturgeschichte angenähert; sie ist aber nicht wirklich Geschichte der Literatur, d. h. der theoretischen

und historischen Bewegung und Wandlung der Formen, der ästhetischen Strukturen geworden. Die sich aufzwingende Kritik an diesem Band ist nicht zuletzt durch die Schwierigkeiten des Gegenstandes begründet.

Markwardt läßt das soziologische Problem, die Fragen nach einer »bürgerlichen« Literaturtheorie und Poetik nur bei schwachen Andeutungen. Georg Lukács hat hingegen in ausführlicher Erörterung das Gesellschaftsproblem, das der Ästhetik F.Th.Vischers zugrunde liegt, in die Diskussion geworfen[25]). Seine Kritik an Vischers »bürgerlich-liberalem« Realismusbegriff und dessen Folgerungen bis zum »Irrationalismus« einer Symbollehre dient zugleich der systematischen Selbstklärung des »sozialistischen Realismus«, überbaut also das Historische durch marxistische Dogmatik. Vischer wird ihm symptomatisch für die geistesgeschichtliche und politische Krisensituation des deutschen, spezifisch süddeutschen liberalen und nationalen Bürgertums. Er begreift ihn als den eigentlichen Repräsentanten der bürgerlichen Ästhetik nach Hegel, typisch in seinen Überwechslungen von einem radikal-liberalen Republikanismus vor 1848, von einer zu Theorie und Wissenschaft der Ästhetik nach der Revolution enttäuscht zurückgezogenen »Emigration« zu einer nationalen Begeisterung nach der kriegerischen Reichsgründung. Sie machte ihn nach Karl Marx zum »Virgil des Wilhelms I.« – trotz seiner zornig erbitterten Kritik gegenüber Preußen und der neuen Bourgeoisie. Ungeachtet dieser subjektiven Ehrlichkeit glaubt Lukács in Vischers Irrationalismus eine Apologetik der bestehenden Gesellschaft, der Bismarckschen Periode, »eine ideologische Vorbereitung der faschistischen Weltanschauung« zu erkennen. Solche Schematisierungen korrigieren die Bücher von Fritz Schlawe[26]) und Willi Oelmüller[27]).

Schlawe hält sich gegenüber geistesgeschichtlichen Problemstellungen zurück; er gibt die erste umfangreiche, mit viel Fleiß, Geduld und Detailfreude aus breitem, vielfach ungedrucktem Material durchgearbeitete Lebensgeschichte F.Th. Vischers. Sie legt das Schwergewicht auf die Psychologie und Subjektivität dieses sehr kompliziert zusammengesetzten Mannes – stets verstanden im Zusammenhang der geschichtlichen Bedingungen seines landschaftlichen Lebensraumes und seiner Zeit. Schlawe bekennt sich zur Einzeltatsache, zum konkreten Porträt, zur »Andacht zum Unbedeutenden«. »Daß sie sich um das Individuellste kümmern darf, ist gerade das Schöne an der Biographie; sie ist die gleichsam menschlichste Form wissenschaftlichen Berichtes.« Um das Porträt gliedert sich die Geschichte des schwäbischen geistigen Bürgertums der Zeit, der akademischen und literarischen Freunde und von Auseinandersetzungen, in denen wiederholt über das Private oder Regionale hinausreichende geistige und politische Entscheidungen umkämpft wurden. Der Gewinn des anschaulich geschriebenen Buches liegt in der Vergegenwärtigung eines ungewöhnlichen, vielschichtigen, ja, widerspruchsvollen und doch nach Keller »ganzen« Mannes: zum Genialischen angelegt und eigensinnig-kauzig, so energisch wie verletzlich, vital und labil, zum Umfassenden gerichtet und dennoch oft ins Kleinliche bis zur Monomanie verbohrt, mit einer Sehnsucht zum »Großen« und dennoch in seine Subjektivität

[25]) Georg Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer a.a.O.

[26]) Fritz Schlawe, Friedrich Theodor Vischer. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1959. 419 S. Gedankenwelt und Leistung Vischers als des »Lessing des 19. Jahrhunderts« skizziert fragmentarisch Harvey W. Hewett-Thayer, The Road to 'Auch Einer', PMLA LXXV, 1, 1960, S. 83–96.

[27]) Willi Oelmüller, F.Th.Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik. Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte, N. Folge Bd. VIII, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1959, 222 S.

und in Verengungen eingesperrt. Lukács vereinfachte Vischers Persönlichkeit und geistige Geschichte, wenn er sie auf die abstrahierenden Formeln eines typisierten Verlaufs von der bürgerlich-liberalen Emanzipation zur bürgerlich-nationalen Reaktion auf dem Grunde der gesellschaftlich-wirtschaftlichen Spätentwicklung des imperialistischen Kapitalismus reduzierte. Gleichwohl erbringt seine Konzentration auf die soziologisch-historische Perspektive neue Beleuchtungen zu Grundfragen der nachhegelschen Ästhetik, auch wenn sie durch seine schon beschriebene Theorie des Realismus als »Objektivität der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit« schematisiert werden. Nur wenige Stichworte seien aus seinen Erörterungen hervorgehoben: Die Aufnahme des Häßlichen in die Kunst und deren dialektische Wiederherstellung des Schönen durch die Kategorien des Erhabenen und des Komischen. Der Zusammenhang von Tragödie und Revolution um die Jahrhundertmitte. Die politische Fundamentierung der gattungstypischen Formen. Der Zerfall der Weltauslegung in die Antinomie von skeptischem Positivismus und subjektivem Idealismus. Die Subjektivierung des ästhetischen Bewußtseins, dessen Reduktion auf die individuelle künstlerische Phantasie und deren Illusionscharakter. Das Problem des »Zufalls«, das die Totalität der sinngebundenen Formeinheit auflöst. Das Problem der Verschiebung der Konzeption des Ästhetischen in eine pragmatische, technische Gestaltungsaufgabe u.a.m. – durchweg Fragen, die auf Gestaltungsprobleme der Dichtung im Realismus übergreifen, sich in ihr ausgewirkt haben. Nur die bisher vernachlässigte Synopsis von Ästhetik und Dichtung ermöglicht ein fruchtbares Begreifen der Strukturbedingungen realistischen Gestaltens in dieser Zeit. Die bisher vorherrschende historische oder interpretatorische Konzentration auf das individuelle und einzelne Werk hat diese Einsicht in die generellen Formmöglichkeiten und Formgrenzen, welche die ästhetische Reflektion auf dem Grunde der geschichtlichen Lage erhellt, getrübt oder verhindert. Das werkimmanente Verständnis hat den Blick auf den geschichtlichen Ort, von dem das Werk begründet und begrenzt wird, verstellt.

Das prägt noch schärfer das eindrucksvolle Resultat des Buches von Willi Oelmüller ein, das weit über seine engere Thematik, die Untersuchung der Entwicklung der Ästhetik Vischers, hinausweist. Klar und fest in der Problemformulierung, mit bemerkenswerter Prägnanz zum Wesentlichen und mit methodischer Konsequenz durchgeführt, bedeutet es eine erhebliche Förderung der Forschung. Nach einer kritischen Überschau über die bisherige Vischer-Sekundärliteratur, die auch die Grenzen von Lukács' Thesen bezeichnet, analysiert Oelmüller »das sachliche und geschichtliche Problem der nachhegelschen Ästhetik« an der Gedankenentwicklung von Vischer. Sie repräsentiert eine allgemeine Erfahrung der modernen Welt zwischen der Ästhetik des Idealismus seit Kant und der Kunstphilosophie von Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche. Oelmüller zeigt, wie die Etappen der drei divergierenden ästhetischen Entwürfe von Vischer, dargelegt in den ersten 'Kritischen Gängen' und den Tübinger Vorlesungen, in der 'Ästhetik' und schließlich in den Altersschriften und Stuttgarter Altersvorlesungen, die wie die Frühschriften einen fragmentarischen Charakter haben, nicht nur psychologisch zu verstehen sind. Sie spiegeln vielmehr eine generelle Weltanschauungsproblematik, die mit der Ablösung von der christlichen Offenbarungsreligion und dem Abschluß der Philosophie Hegels einsetzen mußte. Vischers scheiternder Versuch eines Systems der Ästhetik ist bis heute der letzte geblieben; das gibt ihm eine gegenwärtige Problemrepräsentanz. An die Stelle einer religiösen oder philosophischen Daseinsauslegung setzte Vischer den Versuch einer ästhetischen Daseinsauslegung, die ihrerseits das Zentralproblem der Ent-

fremdung zwischen Universalem und Individuellem, Objektivem und Subjektivem, Ideellem und Zufall, Einheit und Aufspaltung nicht mehr zu lösen vermochte. Vischers Glaube an eine neue, real-totale Kunst aus der Einheit mit der Zeit, dem Volk, der progressiven geschichtlichen Bewegung ist mit der Revolution von 1848 gescheitert. Die darauf folgende Anstrengung, in der systematischen Ästhetik eine absolute Idee des Schönen als Zeugnis der metaphysischen Einheit des Ganzen nachzuweisen, versagt an der unaufhebbaren Aporie des Allgemeinen und Besonderen, von Idee und Realität. Die Hoffnung, mittels einer im Kunstwerk bezeugten Objektivität der Idee des Harmonisch-Schönen die ahumane Entfremdung zwischen den Menschen und den Dingen aufzuheben, erwies sich für Vischer selbst als unerfüllbar. Er sah sich schließlich zum Kompromiß seiner letzten Entwürfe gezwungen, in denen er, vom Metaphysischen zum Psychologischen reduzierend, die »Symbolik der menschlichen Seele« als Sprache des Eigentlichen, des Unvermittelten und Unmittelbaren, umkreiste und die Phantasie der mythenschaffenden Einbildungskraft als subjektive Produktion des Schönen deutete, damit auf dessen metaphysische, aus sich seiende Objektivität verzichtete. Das Ästhetische bleibt nur noch Mittel subjektiver Tröstung im Unbehagen der rationalen, gespaltenen Welt, nur noch eine momentane, traumhafte, subjektive und illusionäre Erlösung. Die wesentliche Leistung dieser Untersuchungen ist es, in präziser und kritischer Problemanalyse nachgewiesen zu haben, wie bei der Suche nach der verlorenen »Totalität« in einem nachreligiösen und nachmetaphysischen Welterfahren die Kunst und das Ästhetische eine zentrale Stellung zugewiesen erhalten, jedoch nicht ausreichen, um diese Totalität als eine objektive Realität zu verbürgen. Ein metaphysischer Totalitäts- und Erlösungsanspruch der Kunst wird damit widerlegt. Für Vischer blieb als der letzte, in sich gebrochene Ausweg die Wendung zum Irrationalismus des Symbolbegriffs übrig, der Weg in eine Subjektivität und Phantasie, die, Schein und Utopie, nicht die realen Entfremdungen aufhebt, nur illusionär über sie hinwegtäuscht. Der bis zum Nihilismus verschärfte Pessimismus des jungen Theologen angesichts seiner Glaubensabsage kehrte in seinem Alter als ein skeptisch-ironisches Wissen um den ungelösten Widerspruch zurück. Er näherte ihn den Positionen von Schopenhauer und Nietzsche. Vischer wehrte sich zwar gegen ihre Radikalisierungen durch ein Festhalten an der ethischen Verpflichtung des Menschen zur kritischen Vernunft und zum moralischen Bewußtsein. Sie konstituieren das personale und soziale Gewissen, den Anruf zu einer dem Menschen als dauernde Aufgabe auferlegten, vernünftig-moralischen Ordnung im Einzelnen und Ganzen. Oelmüller hat gegen Lukács' Irrationalismusthese überzeugend herausgearbeitet: »Die Vernunft ist nicht mehr theoriefähig, sie hat nicht mehr wie in der idealistischen Philosophie das Ganze der Welt und der Menschheit zu ihrem Inhalt. Dennoch bleibt sie für Vischer die einzige Macht, mit der der Mensch hoffen kann, auf menschliche Weise zu existieren. Entschieden wendet er sich daher gegen jede Form des Nihilismus, des Skeptizismus und der Zerstörung der Vernunft.« Denn der alte Vischer will gerade das Unbewußte ins Bewußte wandeln – darin noch im Gesamtzusammenhang der Aufklärung, die seine realistische Wendung in der Frühzeit stark beeinflußte und in seiner Theorie des »Oberbau«: »Gesetz, Staat, Liebe, Kunst« wirksam ist. Er hielt, um einen humanen »Zusammenhang des Ganzen« als Ziel zu behaupten, die Werte der Vernunft und des Moralischen als Postulate fest – als Gegengewichte gegen die in seinem Roman 'Auch Einer' bis zum Rand des Tragischen gestaltete Subjektivierung und Aufspaltung der Daseinserfahrung und deren Absturz in einen radikalen Pessimismus.

Daß es sich hier um Fundamentalprobleme der Zeit handelt, die von der früheren Forschung wenig gesichtet wurden und bis in Einzelheiten von literarischen Gestaltungsfragen hineinwirken, läßt sich daran erkennen, daß von dieser Untersuchung sich unschwer eine Brücke zu einer kritischen Analyse von Spielhagens Romantheorie schlagen läßt, die Winfried Hellmann vorgelegt hat: 'Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens'[28]). Sie beansprucht Gewicht und ist für die Dichtungstheorie im 19. Jahrhundert grundsätzlich bedeutsam. In einer scharfsinnigen, problembewußten, wenn auch etwas zu breit geführten Untersuchung klärt Hellmann Grundfragen der Erzählgestaltung mittels einer historischen und systematischen Beweisführung. In Spielhagens Objektivitätsforderung prägt sich eine geschichtliche Situation der Romanform aus, die auf die geistesgeschichtliche Gesamtlage (Positivismus, Liberalismus) am Ende des Jahrhunderts deutet. Spielhagens Theorie läßt in ihren Formulierungen und Thesen ablesen, wie hier ästhetische Vorstellungen der Klassik sinnleer und substanzlos geworden sind. Das wird ebenso durch Spielhagens Unverständnis gegenüber Goethes Roman wie durch seine formelhaften Anlehnungen an Schiller und W. von Humboldt aufgedeckt. Die historische Situation, daß der Romanschriftsteller sich durch die neue Dominanz der Wissenschaft in Frage gestellt sieht, erscheint als einer der wesentlichen Antriebe zu Spielhagens Postulat der objektiven Darstellung, zu der von ihm gesetzten Gleichung Poesie = Phantasie und Phantasie = objektive Darstellung. Beständig übergreift die systematisch geleitete, darin trotz ihrer Komplizierungen beispielhaft durchdachte Untersuchung den historischen Fragenkreis. Denn es geht Hellmann um den logisch-ästhetischen Wahrheits- oder wenigstens Möglichkeitsgehalt von Spielhagens Objektivismus-Theorie. Deren »objektive Erzählmethode« erweist sich als eine vom quantitativ und vordergründig Stofflichen bestimmte »Darstellung« mit der Fiktion einer höchstgesteigerten Illusion einer gegenwärtigen und individuellen Realität, die gleichsam sich selbst darstellt und verbürgt. Eine Vergegenwärtigung des Erzählers würde diese Illusion aufheben; der Erzähler muß sich in der Maske des »Helden« als wiederum stofflich verengtem und verengendem Mittelpunkt der Perspektiven verstecken und »objektivieren«. Zu der hier offensichtlichen Entgeistigung und Verstofflichung der Objektivitätsvorstellung, die Hellmann eindringlich analysiert, tritt als zweites: daß die objektive Darstellung tatsächlich nur eine Maskierung eines durchaus Subjektiven bedeutet, das sich seinerseits als vordergründig und zum Autobiographischen verengt (Beobachten, Erfahren, Erleben) herausstellt. Die Entfremdung von Allgemeinem und Einzelnem, Bedeutung und (dichterisch gestalteter) Wirklichkeit, die in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts beständig zunahm, wird in Spielhagens Romantheorie um so mehr evident, als es ihr um einen Ausgleich zwischen »vollständiger« und gegenwärtiger Wirklichkeit einerseits, einer zum Fragmentarischen gezwungenen Beobachtungssubjektivität andrerseits und schließlich einer Darstellung des geschilderten Lebens als schöne Harmonie, als »Kosmos« ging. »Es ist die Kluft, die formal gültig zu überwinden für die Dichtung des 19. Jahrhunderts – in allen Gattungen, wenn auch mit Unterschieden – eine komplizierte ästhetische Problematik schuf. Sie wurde unvermeidlich, nachdem Goethes Maxime, das Allgemeine sei der einzelne Fall, mitsamt ihren geistigen und realen Voraussetzungen hinfällig

[28]) Winfried Hellmann, Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens. In: Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner. Herausgegeben von Klaus Ziegler, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1957, S. 340–397.

geworden und den zugehörigen ästhetischen Formen der Boden entzogen war.« Das Objektive als nur empirisch Tatsächliches, das Subjektive als nur empirisch Persönliches treten in gegenläufiger Tendenz nebeneinander; Subjektivität heißt wiederum pragmatisch die Angewiesenheit des modernen Erzählers auf das selbst Erlebte, das naturgemäß bruchstückhaft ist und die als ästhetisches Postulat überlieferte epische »Totalität« aufhebt. An die Stelle der »essentiellen Subjektivität der Welterfahrung, die auch das von allen Seiten Gesehene nur immer schon vermittelt und perspektivisch vorgeformt sichtbar macht«, tritt die Verengung zur lediglich lebenspraktischen, individuellen Subjektivität. Diese Unterscheidung erscheint uns generell bedeutsam. Die »objektive Darstellung« wird zum »Täuschungsmanöver«. »Sie möchte die Welt abbilden, wie sie ist, ohne dazu imstande zu sein; und sie bemüht sich, der erzählten Wirklichkeit ein Sein zu vermitteln, durch das sie in der Phantasie wie die reale Wirklichkeit selbst gegeben zu sein scheint, erzählt aber nur eine Wirklichkeit, die von der Weltanschauung und Gemütsverfassung des Erzählers abhängt, – ohne daß diese subjektive Gebrochenheit dichterisch eingestanden und formal realisiert wird, realisiert werden kann. Die erstrebte Illusion der Wirklichkeit läßt als objektive Wirklichkeit erscheinen, was es nicht ist, und dies um so mehr, je vollendeter das objektive Darstellen durchgeführt und dadurch verborgen wird, was die erzählte Wirklichkeit tatsächlich ist: ein Produkt des Erzählers.« Dies Resultat ist logisch-systematisch bündig; es bezeichnet prinzipiell die Grenzen eines »objektiven« Realismus und ist für die Ästhetik und die Geschichte der Erzählkunst von allgemeinem Belang. Weil diese ausgezeichnete Studie am relativ entlegenen Ort veröffentlicht wurde, ist sie hier vom Rez. besonders hervorgehoben.

Historische und logisch-systematische Fragestellungen kombiniert ebenso das Buch von Peter Demetz[29]). Sie werden allerdings getrübt durch essayistisch aktualistische und polemische Neigungen des Verfassers, durch eine unvollständige Materialerfassung und Einzelirrtümer in Datierungen, in der Interpretation von Zeugnissen. Demetz unterwirft die Genesis und den Wahrheitsgehalt der marxistischen Ästhetik und Literaturtheorie einer längst dringlichen Untersuchung – mit entschiedener Ablehnung ihrer politisch gelenkten Literaturdogmatik, aber auch nicht ohne Vorwürfe gegenüber der westdeutschen Germanistik, deren spätromantischem Traditionalismus und Konstruktionen »interpretativer Wolkenkuckucksheime über existenzphilosophischen Nebelbänken«. Er verfolgt zunächst die Vorstufen der Literaturtheorie von K. Marx und F. Engels in ihrer Entwicklung aus Hegel, dem jungdeutschen liberalen Radikalismus und den ästhetisch-kritischen Programmen des Vormärz, die Friedrich Engels nachhaltig beeinflußten. Er analysiert die unterschiedliche literarische Bildungswelt, die Marx in der humanistischen Literaturtradition beheimatet erweist, während Engels vornehmlich durch Gutzkow, Börne, Wienbarg, die Halleschen Jahrbücher und Carlyle bestimmt wurde. Er beschreibt den Weg zur Formulierung ihrer ökonomischen Literaturtheorie seit 1845 ('Die deutsche Ideologie'), die Marx 1859 in der 'Kritik der politischen Ökonomie' zu der verengten Theorie der Kausalität im Verhältnis der Kunst zum Ökonomischen entwickelte. Sie ergab sich als Konsequenz, als Implikation der Gesellschafts- und Wirtschaftstheorie von Marx und bildete einen Teil seiner allgemeinen Theorie der Kultur. Demetz zeigt, wie in den Interpretationen dieser nur angedeuteten theoretischen Fixierung durch den späten F. Engels (1890–1894) diese Thesen wiederum differenziert und rela-

[29]) Peter Demetz, Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1959, 342 S.

tiviert wurden, sich die Theorie einer »begrenzten Wechselwirkung zwischen materiellem Fundament und geistigem Überbau und die Konzeption einer komplex geschichteten Wirklichkeit« herausarbeitete, die vielleicht einen möglichen, noch zu erprobenden Weg eröffnet, der die dogmatisch reduzierte Relation zwischen Ökonomie und Geist zu differenzieren vermöchte. Diese entwicklungsgeschichtliche Unterschiedlichkeit in der theoretischen Fassung vergrößert sich noch angesichts der Verschiedenheit der literarischen Geschmacksurteile von Marx und Engels. Demetz verfolgt ihr literaturkritisches Verhalten gegenüber Heine, Herwegh, Freiligrath, Lassalle, er analysiert ihre gelegentlichen Stellungnahmen angesichts einzelner Dichter oder Werke wie Shakespeare, Goethe, Balzac, wie der 'Mystères de Paris' von E. Sue durch Marx, von 'A City Girl' der Margret Harkness (1887) oder von Paul Ernst durch Engels. Sie sind, trotz ihrer Fragmentarik, bedeutungsvoll nicht nur durch die Stichworte (Tendenz, Realismus, Problem des Typischen), die sie der marxistischen Ästhetik überliefert haben, sondern auch durch ihre Differenzierungen, die nicht mit dem Dogma wie selbstverständlich übereinstimmen, ihm vielmehr eine größere Elastizität geben. »In Dingen des literarischen Geschmacks ist Marx keinesfalls Marxist.« Die historische Analyse geht in die systematische Analyse über, wenn diesem Befund die Theorie des »sozialistischen Realismus« gegenübergestellt wird, die nicht bei Marx, der, wie Demetz überpointiert formuliert, »weder mit einem 'sozialistischen', noch mit einer anderen Art Realismus etwas gemein« hatte, sondern bei Engels ihre Ansätze findet; auch wieder nicht in einer systematischen Problemdarlegung, sondern nur in zerstreuten Äußerungen. Sie lockern den ökonomischen Determinismus auf, ohne die Bedeutung der ökonomischen Kräfte »in letzter Instanz« aufzuheben. Abschließende Kapitel verfolgen die Verarbeitung dieser Literaturtheorie bei F. Mehring und Plechanow unter Hereinnahme sie problematisierender zeitgemäßer Einflüsse (Darwin, Neukantianismus) und ihre auf Hegel zurückgreifende Verarbeitung bei G. Lukács, der die Äußerungen von Engels und Marx im Zusammenhang mit der offiziellen Parteilehre des »Sozialistischen Realismus« seit 1932 systematisiert hat, ohne sich jedoch von einer Bindung an Hegel und »die formalen Grundkonzeptionen der klassischen deutschen Ästhetik« zu lösen. Demetz setzt die These, daß die Literaturtheorie von Marx und Engels kein »durchdachtes Ganzes«, sondern mannigfaltig individuell und historisch aus den literarischen Theorien des 19. Jahrhunderts begründet ist. Das bedeutet jedoch nicht, das Kunstwerk »in voller Übereinstimmung mit der klassischen und modernen Literaturwissenschaft...« im »Gesetz des schönen Scheines und der ästhetischen Illusion« zu isolieren, das »jeden Versuch, gesellschaftliche Forderungen an das Kunstwerk heranzutragen, zu Sinnlosigkeit und Aberwitz verdammt«. Im Zusammenhang mit der Verteidigung Lassalles gegen die berühmten Kritiken von Marx und Engels an dessen 'Franz von Sickingen' scheint Demetz diese Extremposition einzunehmen; er widerspricht ihr durch seine abschließende Forderung, »das faszinierende Für- und Gegeneinander von Dichtung und Gesellschaft ... von neuem zum legitimen Gegenstand einer wahrhaft kritischen Wissenschaft vom Worte« zu machen; eine Forderung, die angesichts der internationalen Diskussion, auf die er verweisen kann, in der deutschen Forschung nicht ungehört bleiben sollte, zumal sie durch die mitteldeutsche Germanistik zu dieser Auseinandersetzung herausgefordert wird. Daß die von Demetz zitierte »antihistorische Verkrampfung der westlichen Literaturwissenschaft« sich bereits löst, beweist vielleicht auch dieser Literaturbericht. Das »grundsätzliche Versagen der marxistischen Ästhetik aus ihrer rücksichtslosen Verengung der historischen Per-

spektive« ist eine ernste Aufforderung, Reichweiten und Grenzen im Verhältnis von Gesellschaft und Kunst neu abzumessen und zu einem spezifischen Forschungsthema zu wählen. Die Zusammenarbeit von Soziologie und Literaturwissenschaft steckt selbst im Ausmessen ihrer Möglichkeiten bei uns noch in ersten Anfängen[30]).

Die Arbeiten von Lukács und Hans Mayer beweisen, daß, entgegen der Kritik von Demetz, in der marxistischen Forschung die Formen nicht nur als beliebige künstlerische Ornamente gelten, Formprobleme nicht lediglich Auslegungen von Inhaltsproblemen bedeuten, die soziologische Methode keineswegs eine Spaltung von Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung impliziert. Die Prämissen der marxistischen Literaturwissenschaft legen Fragen der Literaturtheorie und -kritik nahe, – ein Interesse, das die Aufmerksamkeit auf Formen der Literaturvermittlung, der literarischen Bewußtseinsgeschichte lenkt, die von der Literaturwissenschaft bisher vernachlässigt wurden. Ein Gewinn, den dies Interesse erzeugt, liegt in dem Neudruck älterer, schwer zugänglicher literaturprogrammatischer, -kritischer und -historischer Schriften. Sie verweisen auf die Aufgabe einer Geschichte der deutschen Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert, die nicht nur als Wissenschaftsgeschichte, sondern ebenso für die Geschichte der Literaturkritik, der durch sie geschaffenen Traditionsbildungen, für die Geschmacksgeschichte und deren Soziologie, für die Geschichte der Formen und Grenzen der zeitgenössischen Literaturdeutung, nicht zuletzt für die Geschichte der literarischen Selbstinterpretation dieser Zeit wesentlich ist. Fruchtbare Ansätze, die in den älteren Studien von R. Unger, M. Rychner, H. Spitzer, W. Mahrholz, F. Schultz, J. Petersen, neuerdings für den Literaturhistoriker Eichendorff von H. E. Hass vorliegen, warten, verarbeitet und fortgeführt zu werden; ein umfassender Plan von P. Merker brach durch seinen gewaltsamen Tod ab. Von diesem Interesse zeugt die umfangreiche Sammlung 'Meisterwerke deutscher Literaturkritik', die Hans Mayer mit Hilfe seiner Studenten vorgelegt hat[31]). Die Auswahl des zweiten Bandes dieser entdeckungsreichen Anthologie ist eingelagert zwischen Heines 'Romantische Schule' und Kritiken Franz Mehrings zur Literatur nach der nationalen Reichsgründung, zu Ibsen, Hauptmann und Mehrings Essay über den Umschlag des Naturalismus in die »Neuromantik« als »Flucht in ein Traumland« angesichts der Unfähigkeit zur Emanzipation aus den erstickenden Umarmungen des Kapitalismus. Mayer interpretiert in einer inhaltsreich gedrängten Einleitung Heine wie Mehring als Wendepunkte in der deutschen Literaturkritik des Jahrhunderts; Heine zwischen der Wolfgang-Goetheschen Kunstperiode und einer politischen Dichtung, Mehring zwischen bürgerlicher Kritik und dem neuen Standpunkt des Marxismus. Damit ist ein gewisses, doch keineswegs nur dogmatisch einseitiges Auswahlprinzip vorgezeichnet. Mayer zeigt weiterhin als Phänomen des Jahrhunderts, daß, parallel der »Zerstörung der Vernunft«, also einem zunehmenden Irrationalismus, sich die Personalunion von Künstler und Kritiker auflöst – mit den Ausnahmen Hebbel, Keller und Fontane, in dessen Werk er rechtens nochmals die Einheit des großen Künstlers mit dem großen Kritiker auffindet. Die Auswahl zitiert Immermann, Grabbe, Gutzkow, Herwegh, O. Ludwig, Stifter, Freytag, Storm, selbst Hauptmann mit einigen Sätzen über das Drama als »Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit«. Daneben gesellen sich Börne, Wienbarg, Engels, Gervinus, Danzel,

[30]) Vgl. DVjs. 33, 1959, S. 635 ff.

[31]) Meisterwerke Deutscher Literaturkritik. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Mayer. Zweiter Band. Von Heine bis Mehring, Rütten und Loening, Berlin 1956, 939 S. Sonderband: Anmerkungen und Hinweise ebd. 1956, 342 S.

Vischer, Marx, Jakob Grimm, Hettner, Kürnberger, O. Brahm, als Außenseiter Robert Schumann. Ein reiches Aufgebot! Man scheut sich fast, eine Vermißtenliste hinzuzufügen: Julian Schmidt, Robert Prutz, Friedrich Spielhagen, Herman Grimm, J. Burckhardt, Karl Hillebrand, Otto Gildemeister. Mayer hat seinen Autoren thematisch eine Grenze gezogen; ihre Kritiken und Essays beschäftigen sich ausschließlich mit der deutschen Tradition seit der Klassik und der zeitgenössischen deutschen Literatur. Die Einleitung geht nicht auf die Analyse der spezifischen Formen der deutschen Literaturkritik und -essayistik in diesem Jahrhundert ein, obwohl dies angesichts der fehlenden Geschichte der deutschen Literaturkritik wünschenswert und ergiebig wäre. Vielmehr nimmt Mayer mit souveränem Überblick unter soziologischem Aspekt Grundfragen der Gliederung der Literatur des 19. Jahrhunderts in Angriff. Er wird dazu veranlaßt, weil »über die Abfolge und die Wesenselemente der literarischen Perioden dieser Epoche noch weitgehend Unklarheit und Divergenz der Ansichten besteht«, was nicht nur in Unzulänglichkeiten und Fehlentscheidungen der bisherigen Forschung (Biebers 'Kampf um die Tradition', die Etablierungen des literarischen Biedermeier, die Arbeit mit dem vagen Begriff des Poetischen Realismus), auch vielmehr in der Sache begründet ist: zumal im Mangel von Gruppenbildungen nach 1848 bis zum Beginn der neunziger Jahre, in einem Prozeß der Dezentralisation zu isolierten Autoren und Regionalliteraturen. Mit Recht betont Mayer die einschneidende Bedeutung der Revolution von 1848. Doch überzeugen die Antithesen nicht, die er aus politisch-soziologischer Perspektive zwischen den Zeiträumen 1830/48 und 1849/70 sehr akzentuiert gezeichnet sieht; ihnen widerstrebt die komplizierter geschichtete historische Wirklichkeit. Es ist einseitig, einer Zeit des zum »Neuen« berufenen »Sturm und Drang« vor 1848 eine Spätzeit epigonaler Stimmungen entgegenzusetzen. Von der Problematik der Nachfahrenschaft sprechen vor 1848 bereits Immermann, Grillparzer, Heine, Lenau, Platen, der junge Stifter[32]). Fragwürdig ist, in der Tendenz zur Entpolitisierung nach 1849 eine Rückkehr zum »Geist der Kunstperiode« zu sehen; dies gilt nur für den Münchener Kreis. Bereits die Zeit vor 1848 hat, im Gegensatz zu der jungdeutschen Programmatik, zwischen »Dichtung« und »Literatur« wertbewußt geschieden. Anfechtbar ist, daß in den Jahren 1849/70 in erstaunlichem Maße eine Verkümmerung der nationalen Thematik und des nationalen Bewußtseins der deutschen Schriftsteller eingetreten sei. Nicht erst nach 1848 spaltet sich aus einer gemeinsamen deutschen Nationalliteratur eine Vielheit von Regionalliteraturen ab (vgl. Immermann, Gotthelf, Mörike, Droste, der junge Stifter, Auerbach, H. Kurz u. a.). Es ist richtig, daß der liberale Fortschrittsglaube nach 1848 einer Resignation erliegt, doch die Neigung zum »Stillleben« kennt längst die Literatur vor 1848. Ebensowenig läßt sich beweisen, daß einer »volkstümlichen« Literatur vor 1848 eine aristokratische Akzentuierung nach 1848 entgegentrete. Das gilt weder für Groth, Reuter noch für Keller, Ludwig, Raabe. Es sei betont: Mayer unterstreicht richtig die Bedeutung der Wende von 1848/49; nur sind seine Antithesen vereinseitigt durch die soziologische Fixierung auf die jungdeutsche Literaturprogrammatik und ihre politischen Antriebe. Die Literaturgeschichte des Jahrhunderts ist vielschichtiger und verknüpfter als die Schematisierung zwischen Aufstieg und Abstieg der bürgerlichen Gesellschaft und Literatur vor und nach 1848/49 erkennen läßt. Solche Mehrschichtigkeit erkennt Mayer selbst an, wenn er die Jahre 1870/90 im Übergang von Scho-

[32]) Zum Begriff des Epigonalen vgl. jetzt die sehr ergiebige, methodisch und sachlich vorzügliche Studie von Manfred Windfuhr, Der Epigone. Begriff, Phänomen, Bewußtsein. Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 4 1958/59, S. 182–209.

penhauer zu Nietzsche, dem »Wendepunkt der spätbürgerlichen Ideologie« begreift und »im Moment der Gleichzeitigkeit« neben den Spätwerken Raabes, Kellers, Fontanes das Heranwachsen einer dezidiert gesellschaftskritischen Literatur beobachtet, zu der man nicht nur C. Sternheim, auch Stefan George rechnen sollte, dessen Lyrik sich keineswegs von allen Gesellschaftsbezügen löst, auch wenn sie das vordergründige »Engagement« ablehnt.

Zu dem Rückgriff auf ältere literaturwissenschaftliche Werke führt auch eingestandenermaßen das Bedürfnis der marxistischen Germanistik, die sog. »spätbürgerliche« Literaturwissenschaft seit dem Positivismus der Scherer-Schule und der Geistesgeschichte auszuschalten und, da ein eigener größerer Forschungsbestand noch nicht vorliegt, eine Tradition gesellschaftskritischer Literaturwissenschaft zu schaffen. Nicht zufällig wird sie in den letzten Jahren vor der Revolution von 1848 und bei Autoren aufgesucht, die wie Marx und Engels dem Junghegelianismus, der Auseinandersetzung mit Hegel und Feuerbach geistige Impulse verdankten. Allerdings erfolgt diese Adaption nur mit Vorbehalten, Einschränkungen und dialektischen Umdeutungen. Wolfgang Harich[33]) begründet dies bemerkenswert genau. »Vor allem aber wird deutlich, wie das Fehlen der materialistischen Geschichtsauffassung als der einzigen, bis zur letzten Konsequenz wissenschaftlichen Grundlage jeder historischen Untersuchung, selbst bei getreuester Wiedergabe der Tatsachen eine Blindheit gegenüber den wesentlichen geschichtlich-gesellschaftlichen Zusammenhängen zur Folge hat.« In der ausgedehnten Einleitung zur Neuausgabe von Rudolf Hayms 'Herder', zudem als eigenes Buch veröffentlicht, begründet Harich seine Wahl damit, daß Haym, zwar bürgerlich-idealistisch gehemmt und seit der Jahrhundertmitte auf falschem Weg als Nationalliberaler, Bismarck-Anhänger, Parteigänger Preußens und Positivist, damit also »Einseitigkeiten«, »Oberflächlichkeiten« und »Verdeckungen« verfallen, noch ein Maximum an verläßlicher philologisch-historischer Forschung mit einem relativ hohen Maß an bürgerlich-fortschrittlicher Geisteshaltung vereinigt habe. R. Haym wird – wie H. Hettner, Th. W. Danzel – durch »bestes Kulturerbe« ausgezeichnet: sie alle sind durch die Auswirkung der klassischen Literatur und Philosophie, die junghegelianischen Kämpfe, die politischen Bewegungen des Vormärz geprägt worden. Gleichwohl dürfen sie »nur bei schärfster Kritik für die neue (marxistische) Forschung« ausgewertet werden. Denn nur sie läßt, wie Harich einzuprägen bemüht ist, einen »unbefangenen Blick auf die Totalität der geschichtlichen Wirklichkeit« zu. Harich analysiert Hayms politische und gedankliche Entwicklung auf der Basis guter Kenntnis, aber im Rahmen jenes Schemas, in das bereits Lukács die Geschichte des deutschen geistigen Bürgertums im 19. Jahrhundert eingespannt hat; er hebt Haym heraus, soweit bei ihm als liberalem Ideologen »bis zu einem gewissen Grade« ein Bestreben blieb, antireaktionär »das Fortschrittliche, Humanistische der deutschen Aufklärung und Klassik« herauszuarbeiten. Das bedeutet in diesem Denk- und Sprachvollzug vornehmlich ein Abschirmen Hayms (des Verfassers der 'Romantischen Schule') und damit Herders gegen die Romantik. Zwar kann Harich nicht umhin, festzustellen, daß Haym, »einer der typischsten intellektuellen Repräsentanten der deutschen Bourgeoisie«, doch als »ein nationalliberaler Philister« überall versage, »wo die Würdigung des spezifisch Demokratischen« bei Herder zu beginnen hätte. Es gehört in ein Referat

[33]) Rudolf Haym, Herder, 2 Bde. Mit einer Einleitung von Wolfgang Harich. Aufbau Verlag, Berlin 1954; Wolfgang Harich, Rudolf Haym und sein Herderbuch. Beiträge zur kritischen Aneignung des literaturwissenschaftlichen Erbes, Aufbau Verlag, Berlin 1955, 217 S.

über die Herder-Forschung, sich mit den Behauptungen zu beschäftigen, Herder habe »die demokratisch-plebejische Linie der Aufklärung« weiterentwickelt und die »Tendenzen zu einem demokratisch (lies: marxistisch) motivierten Antikapitalismus« vertreten. Harich wendet viel dialektischen Scharfsinn auf, um Thesen beweiskräftig zu machen, die nicht aus der Substantialität der Sache, sondern aus ideologisch-dogmatischen Voraussetzungen ihren Inhalt bekommen. Ähnlich, doch schlichter und sachgetreuer verfährt Jürgen Jahn in seiner Einleitung zur Neuausgabe der 'Schriften zur Literatur' (bis 1854) von Hermann Hettner[34]). Diese Sammlung ist nicht nur biographisch oder als Vorgeschichte der 'Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts' belangvoll; Hettners programmatische und kritische Arbeiten – am bedeutendsten 'Das moderne Drama' (1852) – spiegeln Auseinandersetzungen, Entwürfe, Erwartungen und Urteile, die in den bewegten Jahren vor und nach der Revolution eine eigene Spannungsintensität annahmen und von einer immanenten Dichtungsgeschichte her, für die sie Grundlagen und Hintergründe darbieten, zu leicht übersehen werden. Jahn geht es um eine »Rettung«, deren Hettner nicht bedarf, die aber das Programm der marxistischen Literaturforschung fordert, dem er hier, wenn auch unter Verklausulierungen, als ein gerade noch möglicher Vorgänger zugeordnet wird. Das fordert, seine »historisch-politische« Literaturkonzeption entschieden von der »unhistorischen«, »idealistischen« Position der geistesgeschichtlichen, also spätbürgerlichen Forschung abzuheben, die, wie man erstaunt liest, »selbst eine umfassende Konzeption der Geschichte der Literatur nicht mehr besitzt«. Jürgen Jahn verfällt nicht Harichs Überspitzungen; er verzerrt nicht das Verständnis Hettners, wenn er betont, wie er – bis in sein Spätwerk über die bürgerliche Aufklärung in Europa – Literatur und Geschichte, Literatur und Politik im Bedingungszusammenhang gesehen habe. In der Tat waren die politisch-sozialen Bewegungen um 1848/49 für Hettner wie für seinen Freund G. Keller entscheidende Impulse zur kritischen Beschäftigung mit der zeitgenössischen Dichtung, von der er sich nach der Enttäuschung der Revolution in die historische Forschung zurückzog, in der sein bürgerlich-liberales Bewußtsein durch die Geschichte der Aufklärung und ihrer Ideen sprach. Jahn bringt u.a. Hettners Aufsätze zu den Gottsched- und Lessingbüchern von Theodor Wilhelm Danzel, den mit einem bedeutenden Essay 'Shakespeare und noch immer kein Ende' (1850) aus der Vergessenheit zurückzurufen eines der Verdienste von Hans Mayers genannter Sammlung ist.

Daß sich die gattungsgeschichtliche Forschung vornehmlich dem Roman und der Novelle zugewandt hat, ist in der dichtungsgeschichtlichen Situation dieses Zeitraums begründet, denn auf dem Gebiet der Erzählkunst, nicht auf dem Gebiet des Dramas, beschränkt nur auf dem der Lyrik, liegen die produktiven formgeschichtlichen Ereignisse. Das Interesse am gegenwärtigen Roman strahlt zudem zu seiner Vorgeschichte im 19. Jahrhundert zurück. Problemstellungen, die von der Soziologie, von Fragen nach den Erzählstrukturen angeregt werden, finden im Roman ein bevorzugtes Studienobjekt. Ihnen muß die stofflich-historische Aufarbeitung eines sehr umfangreichen Materials, zumal wenn man die Belletristik bis in ihre Unterschichten einbezieht, vorangehen. Hans Mayer hat recht, wenn er sagt, »schließlich gehören die Ritterromane von Spies und Cramer ebenso dazu wie Fanny Lewald und Ida Gräfin Hahn-Hahn, Emma Marlitt gehört in den Bereich unseres Themas und A.E. Brachvogel, Georg Ebers und Felix Dahn«[35]).

[34]) Hermann Hettner, Schriften zur Literatur. Zusammenstellung und Textrevision von Jürgen Jahn, Aufbau Verlag, Berlin 1959, 392 S.

[35]) Hans Mayer, Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert. In: Von Lessing bis Thomas

Heinrich Spieros 'Geschichte des deutschen Romans'[36]) hat diese Aufgabe nicht bewältigt. Ist sie Rudolf Majut gelungen?[37]) Seine von einer gewaltigen Quellenkenntnis zeugende Darstellung des Romans vom Biedermeier bis zur Gegenwart faßt unseren Zeitraum als eine schwer abgrenzbare, einen Pluralismus individueller Sonderarten aufweisende Phase des »Bürgerlichen Realismus« zusammen. An sie grenzt seit 1880 eine Phase des »Hochrealismus«, unter der der Verfasser den »Naturalismus« und die »Neuromantik« verstehen will und die nach seiner These bis 1930 reicht. Diese eigenwillige Aufteilung führt zu der schwer nachvollziehbaren Konstruktion, daß sich z.B. Fontane in einen »Realisten« ('Vor dem Sturm'), einen »Naturalisten« (seit 'Irrungen, Wirrungen'), einen »Neuromantiker« ('Unwiederbringlich') aufteilt. Der bürgerliche Realismus bedeutet die »Hochperiode des Bürgertums«; Majut verfolgt ihre stoffliche, soziologische und weltanschauliche Selbstdarstellung im Roman, den er im breiten Panorama bis zur Flut der Unterhaltungsliteratur vorführt. Er könnte sich auf R. Prutz berufen, der 1859 feststellte, der Unterhaltungsroman sei »die eigentliche Glanzseite unserer gegenwärtigen literarischen Production«[38]). Einzelbesprechungen von Autor zu Autor (mit nicht stets einleuchtender Reihenfolge, wenn z.B. Anzengruber, Rosegger, Ganghofer als österreichische Gruppe vor Auerbach und Reuter im Abschnitt »Landschaftsroman« behandelt sind) werden mit veralteter Terminologie unter Stofftypen zusammengefaßt, deren gegenseitige Abgrenzung nicht als Problem diskutiert wird (Zeitroman, Gesellschaftsroman, Landschaftsroman, Charakterroman, historischer Roman). Das enzyklopädische Panorama ebnet die künstlerischen Niveauunterschiede ein; Auerbachs 'Das Landhaus am Rhein' und Jordans 'Die Sebalds' erfahren z.B. eine breitere und positivere Würdigung als Kellers 'Martin Salander'. Bei Raabe wird die Reife- und Spätleistung seiner Erzählkunst völlig übersehen. Majut liebt überraschende Wertungen. Scheffels 'Ekkehard' wird als fleckenlose Mischung von hoher Gelehrsamkeit und reiner Kunst gefeiert, »wie auch nur in ganz wenigen Werken der Erzählkunst Menschen und Landschaft, Lachen und Weinen, Holdes und Herbes, Oberfläche und Untergrund zu so sprungloser Einheit verschmolzen sind«. Um so schlechter kommt Stifters 'Witiko' als geistiger Privatbesitz der Verehrer des Dichters weg. Es fehlen formanalytische und formgeschichtliche Erörterungen; der stoffliche Gesichtspunkt dominiert und atomisiert die Darstellung.

Das Buch von Roy Pascal 'The German Novel'[39]) hat demgegenüber den Vorteil der stofflichen Beschränkung, der Auswahl nach dichterischen Gipfelleistungen, die ihm Raum zur einläßlichen Interpretation erlaubt. Die Bedeutung dieser Darstellung liegt zunächst darin, daß sie, angesichts der oft bemerkten geringen internationalen Wirkung des deutschen Romans, das Wagnis unternimmt, ihn in umfänglicher Diskussion der englisch sprechenden Welt verständlich zu machen. Pascal hat zugleich eine Lücke geschlossen, die in der deutschen Forschung, nach dem Abbruch der zwei Bände von H.H. Borcherdt mit der Spätromantik, offen blieb. Das Buch hat eine informatorische und kritische Tendenz; es will die

---

Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Neske, Pfullingen 1959, S. 297–316.

[36]) Heinrich Spiero, Geschichte des deutschen Romans, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1950, 591 S.

[37]) Rudolf Majut, Der deutsche Roman vom Biedermeier bis zur Gegenwart. Deutsche Philologie im Aufriß, 2. überarbeitete Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin-Bielefeld-München, 18. Lieferung, Sp. 1357–1794.

[38]) Robert Prutz, Die deutsche Literatur der Gegenwart, 2. Aufl., Leipzig 1860, Bd. 2, S. 84.

[39]) Roy Pascal, The German Novel. Studies. Manchester University Press 1956, 344 S.

Autoren, ihre Werkentfaltung, ihre Themen und Formen einem breiteren Publikum vorstellen. Doch ist bei einem Gelehrten dieses Ranges selbstverständlich, daß mehr geleistet wird. Pascal gliedert in zwei große Abschnitte. Der erste gehört dem Bildungsroman: 'Wilhelm Meisters Lehrjahre', 'Der Grüne Heinrich', 'Der Nachsommer', 'Der Zauberberg'. Im zweiten folgen, mit ihrem Erzählwerk vergegenwärtigt, J. Gotthelf, W. Raabe, Th. Fontane und, mit einer problematischen Inversion der geschichtlichen Folge, F. Kafka und Th. Mann. Die Auswahl sondert kritisch und begründet dies im Vorwort. Gleichwohl vermißt man ungern den 'Hyperion', den 'Heinrich von Ofterdingen', den 'Titan' oder die 'Flegeljahre', die 'Mappe meines Urgroßvaters'. Es geht Pascal um eine Typologie des deutschen Romans; er erarbeitet sie induktiv, durch die Analyse einzelner Romane, einzelner Autoren. Er schildert und wertet sie unter ästhetischem Aspekt, in den einläßlich die ethisch-humane Thematik, in der er die Grundlage des deutschen Romans findet, die geistesgeschichtliche Zugehörigkeit und die gesellschaftsgeschichtliche Lage einbezogen wird. Diese Offenheit gewinnt eine Annäherung zur qualitativen Totalität des thematischen und formalen Verstehens. Methodisch überwiegt das Individual- und Werkporträt; generelle Stilfragen, etwa das Problem des erzählerischen Realismus, werden nur gestreift. Überzeugend verbinden sich Forschungskenntnis und eigenes kritisches Werten. Pascal vergreift sich fast nirgends: weder in Zustimmungen noch in Einwänden. Er bewahrt eine von Zuneigung getragene Sachlichkeit und Distanz. So entstehen ausgewogene Kapitel über den 'Grünen Heinrich', dessen Kompositionsprinzip Pascal in »Keller's search for the fundamental structure of a human life« begreift, zusammengefaßt unter dem Oberbegriff eines »symbolical Realism«, der »beauty and reality« harmonisch versöhnt; über den 'Nachsommer', obwohl Pascal seiner Begrenzung auf die idealtypischen Lebensformen, seinem Konservativismus gegenüber der aktuellen Gesellschaft, seiner Zurückdrängung der Leidenschaften, seinem das Problematische aussparenden Moralismus, dieser »complete absence of internal stress and external seduction or conflict, of religious or philosophical struggle«, seinen Rentneridealen und seiner Weltverengung kritisch begegnet. Dahinter tritt das Verständnis von Stifters spezifischem Künstlertum, seiner eigenen Strukturierung des Epischen, die sich Normen der Romantypologie entzieht, zurück. Gotthelf erfährt als der »erste« deutsche realistische Romanerzähler eine ausführliche Würdigung, die ihn trotz seiner Enge in Ideen, Problemen und Leidenschaften, trotz seiner stofflich und gedanklich begrenzten Sphäre dem Rang der großen englischen, französischen, russischen Erzähler zuordnet. Mit glücklicher Distanz gegenüber den traditionellen Klischees ist das Porträt des Erzählers Raabe gelungen. Pascal sieht die Leistung des Spätwerkes, er würdigt die Kunst seiner Erzählformen, er beschreibt die in ihnen gestalteten Brechungen der Welt- und Menschenerfahrung. »His view was restricted socially and emotively, ... but within his modest scope he shows a purer integrity than any contemporary novelist except Fontane... His greatest works do not so much allow us to dwell on the ideal or desirable, as bring us face to face with the ambiguity, the ambivalence of life.« Dies Kapitel bedeutet, parallel den Arbeiten von Barker Fairly, Herman Meyer, in Grenzen auch von G. Lukács, eine endlich durch die internationale Forschung vollzogene Befreiung Raabes aus dem Ghetto seelenhafter, gemütserfüllter deutscher Kleinbürgerlichkeit[40]). Hingegen erscheint das Bild Fontanes zu vereinfacht. Schwerlich läßt sich behaupten, er sei »the least embarrassed by psychological troubles and

[40]) Vgl. dazu auch Roy Pascal, The Reminiscence-Technique in Raabe, Modern Language Review XLIX, 3, 1954, S. 339–348.

social pressures«, er sei nicht »concerned with inward problems of his own«. Fontane wird zu vordergründig als Gesellschaftschronist gelesen; nicht verständlich ist, daß ein so kluger wie sensibler Kritiker den 'Stechlin' nur mit einigen allgemeinen Worten abtut. Den Kapiteln über Thomas Mann und F. Kafka, die unseren Berichtraum überschreiten, folgt eine generelle Charakteristik des deutschen Romans der letzten 150 Jahre unter dem Aspekt der europäischen Romangeschichte. Pascal findet seine Grenzen in dem beständigen deutschen Konflikt zwischen Romantizismus und Realismus, im Überwiegen der Innenschau, im Mangel an Energie der Leidenschaften, in der zu raschen Neigung zur Resignation, im Hang zum Kleinbürgerlichen (»something provincial, philistine«), in der Verkümmerung spannender Fabeln, von Weltfülle und Weltaspekt, in der Überlastung mit Symbolischem und Spekulativem. Darin trifft er sich mit einer seit O. Ludwig und B. Auerbach, seit Thomas Mann, Jakob Wassermann und Stefan Zweig oft wiederholten Selbstkritik der deutschen Erzähler, mit Urteilen von Erich Auerbach, G. Lukács, H. Mayer[41]). Allerdings möchte Pascal diese Kritik nur am Maßstab der größten europäischen Romanschöpfungen verstanden wissen; sie soll nicht verkennen lassen, daß der deutsche Roman seit Goethe »abundant 'profit and delight'« dem Leser mitzuteilen vermag, den dies Buch ausdrücklich anwerben möchte; in der Hoffnung, daß der Welterfolg von Kafka und Th. Mann den Bann des Schweigens bricht, der über der Tradition des deutschen Romans liegt, in der Pascal beide rechtens tief verwurzelt sieht.

Pascal fragt nach einer nationalpsychologischen Struktur des deutschen Romans; er läßt gesellschaftskritische Überlegungen nur im Gewebe mehrerer Aspekte anklingen. Hans Mayer präzisiert seine Kritik am deutschen Roman mit schärferen Umrissen zur Frage nach der gesellschaftlichen Entwicklung des Bürgertums seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts[42]). Der Roman wird ihm zum paradigmatischen Fall für die sich gesamtliterarisch auswirkende »Besonderheit einer unentwickelten bürgerlichen Gesellschaft«. Sie hat zur beständigen Konfliktsteigerung zwischen Außenwelt und Innenwelt in der Ästhetik wie in der Praxis der Dichtung geführt. Das löst die Formen der Weltflucht, der Introvertierung in Regionalliteraturen, den Verzicht auf den großen Gesellschaftsroman, die große Utopie aus und akzentuiert das subjektive Künstlertum, dessen Ausdrucksprägungen mittels der Resignation, Desillusion oder Verklärung. Der Unterschied zwischen zwei Möglichkeiten der erzählerischen Weltgestaltung, entweder aus einem beobachtenden, mehr dokumentarisch versachlichten, realistisch-psychologisch analysierenden Blick oder aus einer zum Subjektiven und Symbolischen geführten Innenerfahrung wird von ihm mit einer kritischen Pointierung, die sich gegen die letztere Form wendet, auf ein soziologisches Geschichtsproblem nationaler Artung zurückgeführt. Gewiß liegt, worüber der Rez. berichtet hat, der Ästhetik des Romans im 19. Jahrhundert zwischen Hegel und Spielhagen das Problem der Entfremdung zwischen »Wirklichkeit« und »Innerlichkeitserfahrung«, objektiver gesellschaftlicher Zuständlichkeit und subjektivem Glücks- bzw. Harmoniebedürfnis zugrunde[43]). Ein ausschließlich gesellschaftspolitischer Blick verstellt jedoch die Einsicht, wie diese Entfremdung zu spezifisch dichte-

[41]) Fritz Martini, Zur Theorie des Romans im deutschen 'Realismus', in: Festgabe für Eduard Berend zum 75. Geburtstag am 5. Dezember 1958, Weimar 1959, Hermann Böhlaus Nachfolger, S. 272–296.

[42]) Hans Mayer, Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Literatur und Weltliteratur. Reden und Aufsätze, Rütten und Loening, Berlin 1957, S. 268–284. Vgl. auch oben Anmerkung S. 23 (1).

[43]) Siehe oben Anmerkung 41.

rischen Erzählformen, vor allem mittels des Humors, der Symbolgestaltung, der Psychologie des Seelenhaften, wenn auch unter Gefahr der Konfliktversumpfungen im Sentimentalen und Launig-Humorigen, geführt hat. Hans Mayers Vortrag wird zur Exemplifikation dieses Bruchs zwischen Außen- und Innenwelt. Richtig hebt er hervor, daß auch der deutsche Roman nach einem gesellschaftlichen, d. h. bürgerlichen Totalbild der Epoche strebe, der Held aber in eine Weltflucht (Stadtflucht) aus der Enttäuschung an der modernen Bürgerwelt und damit an den Rand der gesellschaftlichen Entwicklung gedrängt werde. Er behandelt seine Unterschiede gegenüber Goethes Entsagungsroman einerseits, gegenüber dem französischen Desillusionsroman (Stendhal, Balzac) andrerseits am generellen Begriff der »Flucht in die Innerlichkeit« und weist den Typus romanhafter Desillusionierung an der deutschen Gesellschafts- und Literaturentwicklung vornehmlich nach 1849 nach: Raabe – doch auch schon Immermann – Keller, Fontane, Vischer, in der Novelle Storm. Treffend ist Mayers Hinweis auf die offenen Erzählschlüsse (»Romane des Dahinlebens«). Doch muß auch hier das Soziologische mit spezifisch künstlerischen Stilintentionen zusammen gesehen werden: Diese Schlüsse unterstreichen den Verzicht auf die abrundende romanhafte Idealisierung und Stilisierung zugunsten der Wahrhaftigkeit des in seiner sozialen und psychologischen Gebrochenheit erfahrenen Lebens. Das Kunstwerk hebt die künstlichen, harmonisierenden Grenzen gegenüber dem Leben auf. Erscheint hingegen (wie in 'Der Nachsommer', in 'Die Ritter vom Geiste', in 'Soll und Haben') eine pädagogisch-ethische oder pädagogisch-politische Tendenz zu exemplarischen Lebensnormen, so gerät der Roman in die Form der Utopie: auf ästhetisch-humanem Fundament bei Stifter, ideologisch-konstruktiv bei Gutzkow, moralisch-kleinbürgerlich bei Freytag. Pädagogische Zielsetzung, formaler Abschluß und die praktisch zu lösenden Lebensfragen gelangen hier nicht zur Deckung. Zum Wechselverhältnis zwischen dem deutschen und französischen Roman vornehmlich um das Jahrhundertende bringt eine Studie von Kurt Wais[44]) reiches Material und anregende Einsichten. Er datiert den Einsatz des französischen Naturalismus 1865 ('Germinie Lacerteux' der Brüder Goncourt); es ist das Jahr des 'Witiko' und von Hamerlings 'Ahasver'-Epos. Den Einsatz eines deutschen Naturalismus möchte er mit Saars 'Geigerin' (geschr. 1874, veröff. 1876) datieren. Das erscheint fragwürdig. Um so mehr muß sein Hinweis auf Saar beifällig unterstrichen werden. »Wie selbständig das weite erzählerische Schaffen dieses noch immer fast unbeachtet Gebliebenen gewesen ist, wird dereinst in die Literaturgeschichtsschreibung Aufnahme finden.«[45])

Aus der beträchtlich angeschwollenen Literatur zur Novelle wird hier herausgegriffen, was sich auf den Zeitraum des Berichts bezieht. Walter Silz faßt in seinem in Deutschland zu wenig bekannten Buch 'Realism and Reality'[46]) Novellenanalysen zusammen, die er als aufschlußreiche Beispiele für deren Kunst im »Poetischen Realismus« wertet. Die Novelle erscheint als dessen erfolgreichste Ausprägung; sie kann zum Verständnis des generellen Zeitstils, der ihn begrün-

[44]) Kurt Wais, Zur Auswirkung des französischen naturalistischen Romans in Deutschland. In: An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze, Walter de Gruyter & Co. Berlin 1958, S. 215–236.

[45]) Ein Neudruck von 'Das erzählerische Werk' erscheint jetzt, herausgegeben von Josef Friedrich Fuchs, im Amandus Verlag, Wien 1959, Bd. 1, 410 S., Bd. 2, 415 S. Bd. 3, 426 S. Mit biographisch-bibliographischem Anhang.

[46]) Walter Silz, Realism and Reality, Studies in the German Novelle of Poetic Realism. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures Nr. 11, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1954, 168 S.

denden Weltanschauung öffnen. Einem Überblick über die historischen Novellentheorien entnimmt Silz berechtigt die Erkenntnis der Fragwürdigkeit einer invariablen formalästhetischen Typendefinition. Als Grundzüge begreift er die Tendenz der Novelle zum Realismus als Darstellung von »particular cases of human experience« und deren Kombination mit einem hohen artistischen Formbewußtsein. Diese Kombination wird als theoretisches und praktisches Ideal des »Poetischen Realismus« gedeutet; sie begründet Vielfalt und Kunstrang der Novelle zwischen c. 1830 und dem Ende der achtziger Jahre, mit fließenden Übergängen zwischen der Romantik und dem Naturalismus. Die Novelle wird als die reinste Repräsentation des deutschen literarischen Stils im 19. Jahrhundert begriffen. Die Interpretationen, stets genau am Text belegend, abhold allen Aphorismen und Verallgemeinerungen, mit einer methodisch disziplinierten Sachlichkeit durchgeführt, arbeiten den Werk- und Individualstil, zugleich den Zeitstil des symbolisierenden Realismus und schließlich Kennzeichen der Struktur heraus, in denen Silz die formalästhetischen Anforderungen der Novelle erfüllt sieht. Man wird diese Bauprinzipien wie »Wendepunkt«, »Falke« nicht, wie hier noch geschieht, als konstante Formkategorien festhalten können. Es wurde kürzlich gezeigt[47]), daß Tiecks Wendepunkt-Theorie, Heyses Falkentheorie historisch-individuell begründet sind, nicht eine generelle ästhetische Typologie der Form bezeichnen. Silz verweilt nachdrücklich bei der Verknüpfung von Realismus und Symbolstil; in ihr sieht er das Spezifische und Produktive, zugleich die zeittypische thematische Spannung zwischen Wirklichkeit und Idee in den Novellen dieser Jahrzehnte. Die Interpretationen, offen zur Einmaligkeit der einzelnen Novelle, abgeneigt jedem Systemzwang, arbeiten die Gemeinsamkeit heraus, die Silz im spezifischen Novellenstil wie im Zeitstil auffindet. Er faßt ihn allerdings nicht als eine in sich geschichtliche Bewegung, sondern mehr als ästhetische Einheit unter der Formel des »Poetischen Realismus«. Da wäre eine größere, geschichtlich deutende Differenzierung notwendig, wie denn der Rez. glaubt, daß die spezifische Geschichtlichkeit der Novellenform im »Realismus« noch aus einem breiteren soziologischen, weltanschaulichen und dichtungsgeschichtlichen Bedingungsgrunde entwickelt werden kann[48]). Silz wählt seine Beispiele von Brentanos 'Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl' bis zu Hauptmanns 'Bahnwärter Thiel' als dem Beginn einer neuen Epoche. Er deutet mit besonderer Zuneigung Storms 'Der Schimmelreiter' als letzte große Verwirklichung der deutsch-bürgerlichen Novelle.

Dieser dankbar begrüßte Ansatz, aus der dichterischen Struktur nach der spezifischen Geschichtlichkeit der Form zu fragen, tritt bei Benno von Wiese zurück[49]). Seine Skepsis gegen eine eindeutige formalästhetische Typologie der Novellenform hat mit guten Gründen, gestützt durch die romanistische Forschung (W. Pabst), noch zugenommen; ihn beschäftigt weniger ein Geschichtsablauf innerhalb der Form, mehr die jeweils eigene Verwirklichung der novellistischen Erzählkunst, deren Variabilität er weit faßt – so weit, daß er noch Schillers 'Verbrecher aus verlorener Ehre' und Kafkas 'Der Hungerkünstler' unter diesem Oberbegriff zusammenfaßt. Doch sieht auch er, Silz folgend und seine Bestim-

[47]) Manfred Schunicht, Der Falke am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses, Germanisch-Romanische Monatsschrift X, 1960, S. 44–65.

[48]) Vgl. dazu Fritz Martini, Die deutsche Novelle im 'bürgerlichen Realismus'. Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus. Wirkendes Wort 10, 1960, S. 257–278.

[49]) Benno von Wiese, Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1956, 350 S.

mung durch eine Polarität und Einung des Subjektiven und Objektiven noch erweiternd, die nahe Verbindung zwischen Realismus und Novelle. Auch er begreift den »Höhepunkt der novellistischen Kunst im Realismus« als eine »innere Notwendigkeit«; in der begrenzten Form konnte sich »die gesamte verbürgerlichte Welt des 19. Jahrhunderts mit ihren sittlichen, weltanschaulichen und metaphysischen Problemen spiegeln«. Es hätte hinzugefügt werden sollen, daß in ihr nicht eine Einstimmung mit dieser Verbürgerlichung, vielmehr gerade deren Aufsprengung zum Krisenhaften und Fragwürdigen sich vollzieht, sie nicht nur für, sondern ebenso gegen diese bürgerlich normierte Weltauffassung geschrieben wurde. B. v. Wiese hat die Auswahl aus der zweiten Jahrhunderthälfte vor dem Naturalismus ('Der Bahnwärter Thiel') auf Mörikes 'Mozart auf der Reise nach Prag', Kellers 'Kleider machen Leute', Meyers 'Versuchung des Pescara' beschränkt. Storm, auch Raabe fielen seinem künstlerischen Anspruch zum Opfer. Das erscheint nicht berechtigt. Die Interpretationen zeigen B. von Wieses Meisterschaft des beschreibend und deutend zusammenfassenden Verstehens; es bedeutet keine Überakzentuierung, wenn er in Kellers Novelle eine Vordeutung des bei Thomas Mann zugespitzten Konflikts Künstler–Bürger herausarbeitet. Denn das konventionelle Bild der Dichtung im »Realismus« des 19. Jahrhunderts hat zu bemüht übersehen, wie sich in ihr später radikalisierte Problemsituationen vorbereitet haben. Richtig wird zugleich bemerkt, wie Keller die Antithese Künstler-Bürger durch eine beide Bereiche durchdringende »Darstellung des Menschlichen« als dem fundamentalen und objektiven Lebensgrund übergreift. Johannes Klein hat der 4. Auflage seiner 'Geschichte der deutschen Novelle'[50]) einen 'Überblick über die Formengeschichte der deutschen Novelle' als Sonderabschnitt neu eingefügt. Doch wird auch hier nicht eine formgeschichtliche Untersuchung im methodisch exakten Sinne gegeben, wie denn überhaupt in diesem Buch das historische Denken und Begreifen hinter dem ästhetischen Anschauen und Einfühlen zurückbleibt; Klein geht es mehr um eine »Urform des Erzählens«, um die »geprägte Form« innerhalb aller Wandlungen als um differenzierte historische Phänomene und Probleme. Es überwiegt in seiner Darstellung die lockere, sprunghafte Reihung individueller, wertender Werk- und Stilbeschreibungen. Die ausführliche Revue der Novellisten und Novellen des Jahrhunderts legt das Gewicht auf die einzelne Novelle, die Individualität des einzelnen Erzählers und fragt nach einer in ihnen faßbaren generellen ästhetischen Typik. Stifter, Storm, Keller, Kurz, Heyse, Raabe, Meyer, Saar, Ebner-Eschenbach bekommen Sonderabschnitte. Grillparzer, A. von Droste, Ludwig und Gotthelf werden als »Ansatz zum modernen Realismus« zusammengefaßt (Psychologie, Beobachtung, Einzelvorgang), Hebbel und Halm als »Vorstoß in den Nihilismus«. Bei ihnen wirkt sich eine formzerstörende Verknappung aus; bei den »Realisten« droht eine formzerstörende Formverbreiterung. Mörike und Riehl werden unter der Überschrift »Vereinigung von Musik und Historie« zusammengestellt. Die realistische Novelle wird mit Stichworten wie Innerlichkeitsthematik, Stille der Welt, Seelenhandlung, kleiner Vorgang, Umwelt und Detail, beobachtete psychologische Welt usw. umschrieben; Klein sieht an ihr ein Widerspiel von Realismus und »Gedichthaftem« (Symbolsprache, Lyrismus, Konzentration), er erkennt ihre beträchtliche »Entwicklungsfähigkeit« und verfolgt sie noch über die realistische Generation hinaus. Es begegnen treffende Bemerkungen und Einsichten; aber der aphoristische, im-

[50]) Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. 4. verbesserte und erweiterte Auflage, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden 1960, 674 S.

pressionistische Stil der Darstellung läßt sie zu rasch abbrechen. Klein verzichtet auf eine kontinuierliche systematische Gedankenentwicklung und läßt die Konturen verschwimmen.

Gegenüber diesen Büchern ist Josef Kunz durch den Zwang zum knappen Überblick im Nachteil[51]). Bemüht, die Ungenauigkeit dieses Phasenbegriffs zu vermeiden, versteht er die Novelle in der »Zeit des Hochrealismus« aus der Reaktion gegen die romantische Verführung und ihren Anheimfall an das Dämonische und Abenteuerliche. Die Novellenkunst des Realismus charakterisiert ein Mißtrauen gegen Übersteigerungen und Überstiegenheiten, ein Bewußtsein der Grenzen des Menschen und des Maßes im Wirklichen. Sie charakterisiert das Bemühen, sich in produktiver Spannung »um des Bleibenden und um des Maßes willen« gegen den absoluten Anspruch des Unbedingten abzuschirmen. Das ist im Ganzen richtig gesehen; richtig ist auch, daß deshalb ihre Formensprache zum »Epischen« tendiert. Doch wird dieser Ansatz zu einer spezifisch entwicklungsgeschichtlichen Analyse nicht ausgeführt. Von der Goethe entnommenen Voraussetzung her, daß das Wesenhafte der Novelle in der Spannung zwischen gesetzlicher Ordnung und absolutem, sie sprengendem Anspruch, zwischen Vorurteil und Leidenschaft liege, macht Kunz seine »Geschichte« der Novelle zum Panorama von Einzelwertungen. Auf die positive Seite kommt Stifters Recht und Demut des Bedingten vor dem Unbedingten; richtig verweilt Kunz bei Stifters Neigung, die Novelle, um die Präponderanz des Ausnahmefalls einzuschränken, zum episch Romanhaften zu verbreitern und die Norm in der Ordnung und der Sphäre des Zuständlichen darzustellen. Die positive Wertung Kellers ergibt sich aus seiner geschichtlichen Gegenwartsbezogenheit, die zur Abwehr des Ordnungslosen der Zeit führt und Maß und Mitte gegen eine vom Willkürlichen bedrohte neue Freiheit setzt. Auch bei Keller durchwaltet nach Kunz die Novelle ein Gesetz der Einfügung, die »Versöhnung von Tradition und der eigenen Gegenwart«. Solche Abbreviatur zur durchgehenden Formel erscheint bedenklich. Und unser Zweifel nimmt angesichts der negativen Urteile noch zu. Bei C. F. Meyer findet J. Kunz trotz formaler Meisterschaft, die er nicht als ästhetischen Wert konzediert, nur den grundlegenden Fehler des Konstruierten, ein Versäumnis der spezifischen Spannung der Novelle, überhaupt des Lebendigen und einen psychologisierenden Extremismus zwischen Schicksallosigkeit und Schicksalübermächtigung. Ihm fehle wie Heyse und Ludwig »die echte Mitte«; letztere verlieren sich in das nur Psychologische und Partikulare. Heyses »Falke« wird als Dingsymbol mißverstanden. Zwar zeichnet Storm der Charakter einer »echten« Geschichtlichkeit wie Keller aus, aber er biegt nach Kunz in psychologische Relativierungen, in Seitenmotive, in mythische Bereiche, in Resignationen aus und verfehlt damit, was der Verfasser gemäß seiner generellen Vorentscheidung erwartet. Positiver fällt das Urteil über Raabe aus, der die Fühlung mit heilenden Kräften nicht verlor; Fontanes epische Anlage ließ, wie richtig bemerkt wird, den novellistischen Ansatz sich nicht entfalten. Marie von Ebner-Eschenbach und F. von Saar (vgl. oben K. Wais!) werden ausgelassen, nur im Literaturverzeichnis genannt. Die besondere Entwicklung einer österreichischen Novelle wird übersprungen. Offensichtlich entwickelt J. Kunz Darstellung und Wertungen nicht aus der immanenten Geschichtlichkeit der Welt- und Selbsterfahrung der Zeit, der durch sie geprägten Thematik und Formenstruktur, sondern ahistorisch aus axiomatischen und nor-

[51]) Josef Kunz, Geschichte der deutschen Novelle vom 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Deutsche Philologie im Aufriß, 2. überarbeitete Auflage a. a. O., 20. Lieferung Sp. 1795–1895.

mativen Maßstäben. Er verfehlt trotz des Titels einer »Geschichte« der Novelle eine methodisch durchdachte entwicklungs- und formgeschichtliche Fragestellung und Beweisführung.

Die geschichtliche Perspektive tritt auch bei Fritz Lockemann[52]) zugunsten einer vorwiegend inhaltlich bestimmten normativen Theorie zurück. Er begreift als durchgehende Thematik der deutschen Novellenform die Spannung zwischen einem beständig drohenden Chaos und dem Glauben an eine Ordnungsmacht. Dies leicht zu handhabende Schema wird in seiner Darstellung, die mit Goethe beginnt und mit W. Bergengruen endet, monoton variiert. Die Tendenz zum Systematischen dörrt die Kurzbesprechungen der bei jedem Autor vollständig oder fast vollständig aufgezählten Schöpfungen, unabhängig von den Stufungen ihres künstlerischen Ranges, bis zu unerträglich formelhaften Simplifikationen aus. Die Vielschichtigkeit bedeutender Novellengestaltungen wird völlig überdeckt. In der zweiten Jahrhunderthälfte erscheinen Storm, Keller, Meyer, Raabe (eine Reihenfolge Keller, Storm, Raabe, Meyer wäre historisch richtiger) als Höhepunkte. Seit Ludwig wird der reine und freie Einzelmensch, nicht mehr von einer Gemeinschaft im Religiösen, der Natur, dem Sozialen oder in der Welt der Kunst getragen, zum Träger der Ordnung. Was dies für die Subjektivierungen des novellistischen Erzählens bedeutet, entgeht dem Verf. Immerhin stellt er fest: eine Dekadenz der Novelle verrät ihre Psychologisierung bei Heyse, ihre Konventionalisierung bei Marie von Ebner-Eschenbach, ihre Auflösung zum Thema des Untergehens bei Saar. Abwechslung bringt in das Schema Chaos/Ordnung nur die Variation von Lockemanns Auffassung der Ordnungsmächte: bei Storm aus der im Einzelmenschen erweckten Liebe, bei Keller aus der individuellen Reife innerhalb der sozialen Gemeinschaft, bei Meyer als Erfüllung im Tode, bei Raabe als helfende Liebe, innere Freiheit und Humor. Von dem historischen, soziologischen und weltanschaulichen Entstehungsgrund der Novellen wird weitgehend abstrahiert; an die Stelle der entfaltenden Interpretation treten inhaltsbestimmte Kurzfassungen. Die Formbeobachtungen verharren in der gleichen Schematik: vornehmlich bei Rahmenbildung und »Wendepunkt«, dessen kategoriale Bedeutung für die Novellenstruktur keineswegs so normativ ist, wie der Verfasser annimmt. Solche Vereinfachungen werden gefährlich, weil sie allzu bequem gebrauchsfertig sind.

Einen energischen wie hoffnungsvollen Ansatz zur Bestimmung der Novelle bietet der Aufsatz von Manfred Schunicht, 'Der Falke am Wendepunkt'[53]). Er wendet sich im Anschluß an die Forschungen von W. Pabst über die romanische Novellenliteratur und an dessen Kritik an der deutschen Novellentheorie gegen eine systematische, nur formalästhetische Gattungsdefinition, um zu fragen, wieweit »die innere Form der Novelle und die Gesetzlichkeit ihrer Struktur« zu bestimmen sei. Schunicht gelingt es, nachzuweisen, daß Tiecks »Wendepunkt« wie Heyses »Falke« als jeweils historisch-individuelle Formprägungen zu verstehen sind, die, für Werk und historische Formsituation ihres Autors gültig, keinen für die Novelle generell verbindlichen Formanspruch erheben können. Nicht von einzelnen formalästhetischen und erzähltechnischen Begriffen (Wendepunkt, Pointe, Silhouette, Leitmotiv, Falke) her läßt sich die Novelle fixieren, vielmehr nur aus einer Untersuchung der »Struktur der dargestellten Wirklichkeit«. Ausführlich wird dargelegt, wie Heyses »Falke« eine theoretische Deutung der An-

[52]) Fritz Lockemann, Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Max Hueber Verlag, München 1957, 391 S. [53]) Siehe oben Anmerkung 47.

lage seiner Novellen zum »Spitzenmotiv«, zur »Gipfelbildung« beinhaltet, die er verallgemeinerte, ohne eine »Theorie« der Novelle schaffen zu können und zu wollen. Schunichts Hinweise auf eine neue Bestimmung der Novelle bleiben im Entwurf. Sie gehen aus von der Funktion des Erzählers, der Situation des Lesers und der Frage nach der eigenen Struktur der novellistischen Wirklichkeit. Der Erzähler verhält sich als Wissender distanziert, objektivierend, mit artistischer Konstruktion gegenüber der dargestellten Begebenheit. Er hält zugleich den Leser gleichrangig als Wissenden außerhalb des dargestellten Geschehens. Jedoch entlarvt sich diese Objektivität in jedem Erzählaugenblick als eine Fiktion, als artistische Verhüllung höchster Subjektivität. Die Novelle zeigt »eine subjektiv-teleologische Wirklichkeitsstruktur finalen Gepräges«. Die »hintergründig vielschichtige Korrelation Subjektivität-Objektivität« wird gerade für die Novelle wesentlich. Der Verfasser meldet hier einen Einwand gegen Brinkmanns Buch an, das von diesem spezifischen Wesen der Novelle her, es verkennend, die generelle Erzählstruktur des Realismus bestimmen will. Für den Verfasser gilt als Strukturphänomen der Novelle: »Hinter der aufgezeigten Fiktion einer Kongruenz der empirischen Realität mit der poetischen Wirklichkeit ist das höchst subjektive Gefüge der dargestellten Wirklichkeit deutlich ablesbar.« Diese Konstruktion der subjektiven Teleologie und Finalität der »novellistischen Wirklichkeit« schafft der »Zufall«. Richtig räumt der Verfasser ein, daß er in dieser Bestimmung nicht Prinzipien der Gattung Novelle bezeichnet, vielmehr einen historisch begrenzten Erscheinungstypus, den Novellentypus im 19. Jahrhundert. Damit ist begriffen, daß von der Novelle in dieser Zeit zu sprechen zunächst heißen muß, sie als historische Form zu verstehen. Der Rez. hat sich bemüht, diese Form aus der Frage, warum in diesen Jahrzehnten die Novelle zur Blüte kam, also aus ihrer Angemessenheit zu der allgemeinen soziologischen, weltanschaulichen und literarischen Situation zu beantworten und ihre Geschichtlichkeit noch deutlicher, als Schunicht vornimmt, zu bestimmen[54]). Von meiner Antwort aus muß Schunichts Kritik an Brinkmann eingeschränkt werden. Denn die Tatsache, daß die Korrelation Subjektivität-Objektivität für das literarische Sprechen in dieser Zeit strukturbestimmend wurde, gehört zu den Gründen, daß die Novelle als bevorzugte Ausdrucksform aufgenommen wurde. Der Aufsatz führt zu der richtigen Einsicht, daß noch nicht eine Geschichte der Novelle als idealtypisch fixierte Form, als ästhetische »Urform« geschrieben werden kann, vielmehr zunächst eine Untersuchung der historisch differenzierten Typen unter gleicher Fragestellung vorgenommen werden muß. Hier liegt eine Forschungsaufgabe vor.

Die Darstellung des Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der Gesamtbeschreibung des europäischen Dramas von Paul Fechter[55]) bleibt, weder streng historisch noch geistes- oder formgeschichtlich angelegt, in den Bahnen einer impressionistischen Kritik. Das Gegengewicht zu deren Subjektivität bildet die Theatererfahrung des Verfassers, die am szenischen Spiel, vom Dramaturgischen her, weniger vom Dichterischen aus würdigt. Nicht zufällig verweilt P. Fechter mit Zuneigung bei dem französischen, großstädtischen, in der Technik virtuosen, das Theater um seiner selbst willen kultivierenden Gesellschaftsstück des Jahrhunderts, während ihm der Zugang zu dem Drama Hebbels aus dessen eigener Gesetzlichkeit und Mitte ersichtlich schwer fällt. Ein wissenschaftlicher Ertrag läßt sich von dem Buch nicht erwarten.

[54]) Siehe oben Anmerkung 48.

[55]) Paul Fechter, Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Vom Barock zum Naturalismus, Bibliographisches Institut A.G., Mannheim 1956, 511 S.

Die Geschichte des Dramas um und nach der Jahrhundertmitte ist die Geschichte Friedrich Hebbels. Die außerordentlich antinomische Forschungssituation, die sich im Verständnis seiner Tragödie mit zugespitzten Thesen und radikalen Gegensatzpositionen ergeben hat, dokumentiert sich vor allem in einer Reihe von Einzelaufsätzen und Interpretationen von Klaus Ziegler, Kurt May, Wolfgang Liepe, Rainer Gruenter, Peter Michelsen, Wolfgang Wittkowski, Helmut Kreuzer. Sie bedarf, um einläßlich durchdacht zu werden, eines eigenen Berichts. Was sich als Drama zwischen Hebbel und Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind darbietet, findet durchweg kaum eine wissenschaftliche Beachtung. Das ist berechtigt, soweit nach künstlerischen, geistes- und formgeschichtlichen Werten gefragt wird, nicht berechtigt, wenn es um eine Soziologie des Dramas und Theaters, um seine Kulturgeschichte und die Gründe einer Verstofflichung, Entleerung und Formalisierung der Kunstform geht. Klaus Zieglers[56]) und Friedrich Sengles[57]) Arbeiten haben dazu einige wesentliche Hinweise gegeben, die einen weiteren Ausbau nahelegen. F. Sengle gibt in dem Kapitel 'Das historische Drama der Bildungsdichter' seines umfassenden Buches eine sehr ergiebige historische Analyse des Dramas zwischen Rückert und Wildenbruch und der Gründe seines Versagens.

Die von August Closs im 'Aufriß' verfaßten orientierenden Abschnitte über 'Die neuere deutsche Lyrik'[58]) bringen knapp beschreibende Charakteristiken und Wertungen einzelner Dichter, ohne neue Akzente (Geibel wird verteidigt, Hebbels »reflektorische« Lyrik reserviert gekennzeichnet) zu setzen oder neue Problemhorizonte anzudeuten. In seiner 'Geschichte der deutschen Lyrik' gliedert Johannes Klein[59]) nach Gruppierungen, die nur scheinbar der Sache selbst entnommen sind. Er scheidet »Politisch-literarischer Realismus« (Hoffmann von Fallersleben, Herwegh, Freiligrath), »Poetischer Realismus« (Droste, Keller als »Lyriker im Nebenberuf«, Storm), »Idealistischen Gegenstoß gegen den Realismus« (Geibel, Leuthold, Grosse, und, unbegründet, Scheffel), »Realismus mit klassischem Einschlag« (Hebbel, Meyer), »Humoristischer Realismus« (W. Busch), »Dionysischer Realismus« (Nietzsche) und schließlich »Hochrealismus« (Fontane, Liliencron, Dehmel, Holz). Das geschichtliche Begreifen tritt hinter ästhetischen Wertungen zurück; die Darstellung wird in Einzelporträts, innerhalb ihrer in Einzelgedichte und deren Beschreibung zersplittert. Die Frage, ob überhaupt von der Kategorie Realismus her die Lyrik angemessen erfaßt werden kann, wird nicht gestellt; auch fehlt eine Auseinandersetzung mit der Theorie der Lyrik in der Ästhetik der Zeit. Was unter Realismus verstanden wird, wechselt bei den einzelnen Behandlungen; generell wird er auf »die Gefahr eines geistigen Substanzverlusts« diagnostiziert. Realistisch ist bei Keller die »Begrenzung des Gefühls«, die Suche nach »Ordnungsformen«, eine dem Persönlichen übergeordnete Objektivität. Bei Storm hebt Klein das Volksliedhafte hervor, bei Hebbel und Meyer eine »klassisch klare Formung ohne unechten Idealismus«. Hebbels Lyrik beherrscht, ohne »Urlaut«, eine einfühlsam und melodisch bekundete Gedanklichkeit, Meyer wird in Spannung und Ausgleich von dionysischer Maßlosigkeit und klassischem Form-

[56]) Klaus Ziegler, Das deutsche Drama der Neuzeit, Deutsche Philologie im Aufriß, a.a.O. Sp. 1997–2350.

[57]) Friedrich Sengle, Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1952, 189 S.

[58]) August Closs, Die neuere deutsche Lyrik. Deutsche Philologie im Aufriß, a.a.O. Sp. 134–348.

[59]) Johannes Klein, Geschichte der deutschen Lyrik. Von Luther bis zum Ausgang des Zweiten Weltkrieges, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden 1957, 876 S.

willen gesehen, als »vorimpressionistische Stimmungskunst«. Fontane, zu knapp besprochen, erscheint »zwischen Eichendorff, Storm und dem Naturalismus«. Solche Definitionen bleiben vage; sie verdecken mehr die geschichtliche Situation anstatt sie zu präzisieren. Eine Geschichte der Lyrik fordert Bestimmungs- und Gliederungsprinzipien, die ihrer immanenten Formengeschichte entnommen werden[60]). Der entscheidende Entwicklungsprozeß der Lyrik in dieser Zeit liegt in Tradition und Wandlungen des »Erlebnisgedichts«, und man begreift ihn, wenn man fragt, wie dessen Typus sich in den verschiedenen lyrischen Artformen variiert, welche unter seinem Aspekt bevorzugt oder zurückgedrängt werden, welche Veränderungen in Gegenstandswahl, Formenauslese, Bewußtseinsgraden, Symbol- und Bildsprache, Strophik usw. vor sich gehen. Diese Veränderungen bedeuten einerseits eine Pointierung, andrerseits eine Reduktion; eine Formalisierung und einen Verbrauch der Tradition hier, eine Verdinglichung des Bildhaften und Subjektivierung des Stimmungshaften und Monologischen dort. An der Alterslyrik von Storm und Fontane läßt sich zeigen, wie das Erlebnisgedicht in den Auflösungsprozeß der Spätform gerät; C. F. Meyers Entwicklung zum Dinggedicht, zum Symbolismus (vgl. H. Henel s. u.) wird von J. Klein übersehen, infolgedessen ein zentraler historischer Entwicklungsprozeß verkannt. Erst wenn diese Grundwandlungen des lyrischen Gestaltens systematisch und historisch durchdacht werden, wird möglich, den einzelnen Dichter, das einzelne Gedicht sachgerecht in diesen Prozeß einzuordnen. Eine »Geschichte« der Lyrik ist etwas anderes als eine Revue von Dichtern mit vorwiegend subjektiv-impressionistischen Wertungskommentaren. Warum wird K. Groth ausgelassen? Lingg und Saar verdienten historisch eine Beachtung. Die Bildergeschichten von W. Busch gehören in eine Geschichte der Verserzählung; bei der »Münchener Klassik« sollte nicht ihr intensiver »romantischer« Einschlag und ihre Beziehung zu den Parnassiens übersehen werden. Das Buch unterstreicht die Schwierigkeit und Notwendigkeit einer präzisen methodischen Begründung einer Lyrikgeschichte. Solange sie nicht gesichert ist, erscheint der Ausweg in die Reihung von Einzelinterpretationen sinnvoll, wie er in der von Benno von Wiese herausgegebenen Sammlung 'Die deutsche Lyrik' vorliegt[61]). Aus unserem Berichtsabschnitt sind Hebbel ('Nachtlied') durch Wolfgang Liepe, Storm ('Abseits') durch Peter Spycher, Keller ('Die Zeit geht nicht') durch Walter Höllerer[62]), Meyer ('Lethe', 'Stapfen') durch Heinrich Henel (s. unten) interpretiert.

Eine erhebliche Forschungslücke bedeutete die Vernachlässigung der Sprachgeschichte des 19. Jahrhunderts. August Langens umfassender Überblick[63]), nicht nur eine Sprach-, auch eine Stilgeschichte, bringt mit sehr reichem Beobachtungsmaterial, das die Sprachsituation und ihre Wandlungen aus vielen treffenden Perspektiven einsichtig macht, eine bedeutende Hilfe. Die Schwierigkeiten, einen »Realismus« in der Dichtersprache kollektivtypologisch zu bestimmen und einen Zeitstil herauszuarbeiten, werden in seiner Darstellung, deren oft notgedrungen knappe Stichworte nach breiterer Entwicklung verlangen, deutlich. Es fehlen die

[60]) Walter Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Kleine Vandenhoeck-Reihe 22/23, 1956 überspringt leider unsere Berichtzeit, wenn er einem Abschnitt über Heine, Geibel sogleich Trakl, Benn folgen läßt.

[61]) Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Band II, Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Benno von Wiese, August Bagel Verlag, Düsseldorf 1956. 512 S.

[62]) Vgl. DVjs. 33, 1959, S. 621–622.

[63]) August Langen, Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. Deutsche Philologie im Aufriß, a. a. O. Sp. 931–1396.

sprachprägenden geistesgeschichtlichen Mächte, die noch im 18. Jahrhundert relativ einheitliche Sprachkreise bildeten; die Dichtersprache verliert an Führungskraft, außerliterarische Einwirkungen werden übermächtig, die Distanz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache nimmt ab. Die Sprache wird literarisiert, vor allem durch Journalismus und Feuilleton; damit beschleunigen sich die Sprachveränderungen und ein literarischer Sprachverbrauch nimmt zu. Die literarische Sprache wird als »schöne« Rede abgewertet, mit ihr eine gemeinsame höhere Stillage fragwürdig. Zugleich ergibt sich eine verwirrende Vielheit der Sprach- und Stilweisen. Traditionen überkreuzen sich mit Modernismus (Heyse, Spielhagen), das Verblassen der Bildungssprache drängt zum Rückgriff zum Mundartlichen, Volksmäßigen, Historisch-Archaischen, zu einem Eklektizismus der Sprachmasken. Soziale Sprachschichtungen verwischen sich; die Mundartlyrik nähert sich wie in Bayern der Salonpoesie (Stelzhamer u.a.). Das Gestaltungsproblem des Realismus kehrt in den Bemühungen wieder, zwischen gesprochener Sprache und ihrer künstlerischen Stilisierung eine Balance zu finden. Am ehesten gelang ein Individualstil noch in der Erzählkunst; er war sehr schwierig in der Lyrik, er glückte überhaupt nicht im Drama, in dem sich nur Anzengruber mittels des Rückgriffs auf Wiener mimische und dialektische Sprachtraditionen gegen eine entleerte Bühnensprache schützte. Die Wandlungen des Erzählstils zwischen Stifter und Fontane, in denen sich die Auseinandersetzung zwischen Zeitstil und Individualstil und die generellen geschichtlichen Wandlungen der realistischen Welterfahrung darstellen, kann Langen nur andeuten. Storms und Raabes Stilleistungen werden auffallend unterschätzt und zu kurz abgetan. Nachdrücklich verweist er auf den Gewinn an sprachlicher Verwirklichung der differenzierten, nuancierten Schichten zwischen Sinnlichem und Seelenhaftem; dazu kommt die Differenzierung im genrehaften Beschreibungsstil, im Gesprächsstil, im Erfassen des physiognomischen Details, des Atmosphärischen, der schwebenden Stimmungen. Auffällig ist, welche geringe Rolle das Sprachproblem in der Ästhetik und im Bewußtsein der Dichter spielt. Hier liegt noch ein unbebautes Feld werkimmanenter Sprach- und Stiluntersuchungen, die allerdings nur sinnvoll werden, wenn der gemeinsame geschichtliche Zusammenhang und seine Wandlungstendenzen einbezogen werden, die Untersuchung sich nicht, wie bisher durchweg in den vorliegenden Spezialarbeiten, auf einen isolierten Individualstil bezieht.

Die monographisch einzelnen Autoren zugewandte Forschung in unserem Berichtabschnitt zeigt naturgemäß eine dem Zufälligen ausgesetzte Streuung in Sachen und Methoden, zwischen Belangvollem und Ephemerem. Gleichwohl zeichnet sich dem Überblick eine gewisse einheitliche Arbeits- und Interessentendenz ab. Erst jetzt entstehen historisch-kritische Ausgaben mit einer neu disziplinierten editorischen Perfektion; erst jetzt entstehen mit philologischer Akribie auf das gesamte Überlieferungsmaterial gegründete Biographien mit erhöhtem Problembewußtsein. Methoden der Interpretation erfassen das Einzelwerk genauer in seiner dichterischen Konsistenz und geschichtlichen Durchprägung. Die Wandlungen der Aspekte des historischen Zeitraums und die Problemdifferenzierungen wirken auf die einzelnen Autoren zurück und lassen erkennen, in welchem Umfange die Forschung, bis zu Überspitzungen, bemüht ist, konventionelle Anschauungen hinter sich zu lassen, ein vielschichtigeres, sachgerechteres Bild dieser Jahrzehnte zu erarbeiten. Deutlich ist die Konzentration auf wenige hervorragende Autoren und eine revidierende Bestimmung ihres künstlerischen Ranges – mit Verlagerungen der Wertakzente innerhalb ihres Werkes. Diese Konzentration kann zu ahistorischen Isolierungen führen; der breite Geschichtsstrom,

der sich in geringeren künstlerischen Kräften ausdrückt, verliert an Präsenz, was die Einfügung der ausgewählten Autoren in ihren Geschichtszusammenhang, der sich in Themen- wie Formenwahl auswirkt, beeinträchtigt. Die Neigung zur methodisch-sachlichen Isolierung einerseits, die Notwendigkeit einer geschichtsbewußten Synopsis aller Erscheinungen der Zeit bis zu den unteren literarischen Schichten andrerseits gelangen keineswegs zum Ausgleich. Autoren minderen Ranges werden, obwohl vielfach besonders geschichtssymptomatisch, von der Forschung über Gebühr und zum Schaden des konkreten Geschichtsbildes vernachlässigt.

Einige Ausnahmen sollen vorausgenommen werden. Paul Luchtenberg[64]) hat dem Rheinländer Wolfgang Müller von Königswinter eine sorgfältig gearbeitete Biographie gewidmet, die aus einem breiten Nachlaß mit vollen Händen zu schöpfen vermag. Der wenigstens für eine kurze Zeit erfolgreiche Belletrist einer rheinischen »Rokokoromantik«, zeitsymptomatisch in seiner blassen Lyrik, Versepik, seinen schwachen theatralischen Arbeiten, seinen rasch wieder verfliegenden politischen Reimen um 1848 und seinen historisierenden Schriften, kann und soll auch nicht »gerettet« werden. Jedoch bietet das umfangreiche Buch eine Fülle von Quellenmaterial (vor allem in Briefen) zum literarischen und publizistischen Leben der Zeit. Es bedeutet eine literarische Kulturgeschichte von mehr als nur lokalem Belang. Die Biographie Levin Schückings hat schlicht und warmherzig, jedoch unberührt von wissenschaftlichen Problemstellungen, Johannes Hagemann[65]) geschrieben. Ihren Hauptteil füllen stoffliche Inhaltsberichte des durch ökonomische Not zum Uferlosen getriebenen schriftstellerischen opus aus (30 oft vielbändige Romane, 71 sog. Novellen, daneben zahlreiche theatralische Arbeiten, journalistische und historisch-biographische Schriften). Trotz gut gemeinter, aus landsmännischer Teilnahme gespeister »Würdigungen« kann der Verfasser nicht davon überzeugen, daß Schückings »nie rastender Feder« viele »Meisterwerke« entflossen sind und man in ihm einem »ganz ausgeprägten, selbständigen Dichter« begegnet. Hagemann weist selbst immer wieder auf die Mischung von Rokokohaftem, Romantischem, Jungdeutsch-Ideologischem, genrehaft und historisch Realistischem und Volkstümlichem hin, die Schücking an allen Zeitströmungen teilhaben läßt. In der Kombination dieser Einflüsse liegt das geschichtlich Spezifische seines Werkes, das eigener Prägung nur geringen Raum läßt. Von einem in jedes Detail vertieften biographischen Positivismus ist die Darstellung nicht frei geworden, die Viktor von Geramb[66]), der verstorbene Grazer Volkskundler, Wilhelm Heinrich Riehl gewidmet hat. Ein geringes Vermögen, das Wesentliche herauszuarbeiten, macht diese Biographie geistes- und dichtungsgeschichtlich wenig ergiebig. Ihre »Wörtlichkeit« liefert ein zuverlässiges Fundament. Aber es fehlt die Perspektive auf den weiteren geistigen Raum, es fehlen ein Problembewußtsein und ein kritischer Abstand, z. B. eine Erkenntnis der soziologischen Probleme, die Riehls gesellschaftliche Position und seine Theorie der Volkskunde aufdrängen. Durchweg leiden diese Bücher unter dem Mangel einer Perspektive auf das ganze Jahrhundert und seine entscheidenden Bewegungen und Wandlungen.

[64]) Paul Luchtenberg, Wolfgang Müller von Königswinter. Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins 21, Verlag Der Löwe, Köln, Dr. Hans Reykers 1959, Bd. 1 488 S., Bd. 2, 507 S.

[65]) Johannes Hagemann, Levin Schücking. Der Dichter und sein Werk, Verlag Lechte Emsdetten (Westfalen) 1959, 242 S.

[66]) Viktor von Geramb, Wilhelm Heinrich Riehl. Leben und Wirken 1825–1897, Otto Müller Verlag, Salzburg 1954, 686 S.

Dieser Einwand berührt hingegen nicht die Innsbrucker Habilitationsschrift von Wolfram Mauser, die auf dem Grunde ausgedehnter Forschung das erste umfassende Bild von Leben und Werk Karl Hillebrands entwickelt[67]). Hillebrand, der Europäer wie der Essayist, der Aristokrat einer weltläufigen Bildung mit vielfältigen Beziehungen zu den bedeutenden Persönlichkeiten mehrerer Hauptstädte, der Historiker wie der politische Publizist und Kritiker, verlangt, um zutreffend erfaßt zu werden, eine gute Kenntnis der wesentlichen internationalen Strömungen und Leistungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Akribie und Gesamtblick verbinden sich in dem Buche auf eine erfreuliche Weise. Vielerorts mühsam aufgefundenen Dokumenten, zumal Briefen, dankt die Biographie im Detail wertvolle Ergänzungen und Berichtigungen. Mauser flicht in sie ein Panorama des deutschen Kreises in Florenz nach 1873 und von dessen regen italienischen Verbindungen ein. Deutlicher als bisher wird die Geschichte von Hillebrands Wirken in Frankreich bis 1870 und seiner Enttäuschungen in dieser Mittlerschaft zwischen den Nationen. Breite und Vielfalt seiner publizistischen Tätigkeit in und für Frankreich wie für ein gerechteres Verständnis der deutschen Nationalbewegung, danach in und für England, schließlich in und für Italien werden auf dem hier erarbeiteten Materialgrunde, einer mehrsprachigen schriftstellerischen Aktivität, herausgearbeitet. An das Lebensbild schließt sich eine Analyse von Weltbild und Weltanschauung an, die nicht zuletzt Interesse dadurch gewinnt, daß in ihr typische Züge des deutschen geistigen Bürgers mit europäisch-humanistischer Perspektive in der zweiten Jahrhunderthälfte geradezu repräsentativ – auch in ihren Widersprüchen und Schwächen – erscheinen. Mauser zeigt, wie tief Hillebrand im klassischen Idealismus und in Herders Organismusdenken beheimatet war, wie er sich zugleich aber, stark bestimmt vom Geist der deutschen historischen Schule, die Einsicht in das Bestimmende der modernen politischen und gesellschaftlichen Mächte erarbeitete. Sein ausgeprägtes Bildungsethos verknüpfte liberale und aristokratische Züge; sein europäisches Bewußtsein verflocht sich mit nationalstaatlichem Denken. Einerseits an idealtypischen Bildungs- und Wertnormen klassizistischer Abkunft orientiert, andrerseits individualisierend und historisch relativistisch denkend, Psychologe der Völker, Staaten und vor allem der großen Persönlichkeiten, wandte er sich nach demokratischen Anfängen um 1848 zunehmend einer konservativen Geistigkeit zu, die epigonaler, spätzeitlicher Züge nicht entbehrt. Unter der Dominanz des Ästhetischen, Historischen und Kosmopolitisch-Gesellschaftlichen geriet Hillebrand als Zeitgenosse in eine gewisse Wirklichkeits- und Gegenwartsferne; sie ermöglichte ihm andrerseits einen urbanen, gepflegten Universalismus. Der Stil des Essay half ihm zu einer Balance zwischen solchen Widersprüchen. Er war auf sie angewiesen. »Kaum einmal hat er den Versuch unternommen, eine Synthese zu finden, das Alte mit dem unvermeidlichen Neuen zu vereinen.« W. Mauser unterstreicht Hillebrands Bildungs- und Harmonie-Idealismus, seine Auffassung der Geschichte als Kunstwerk, des Geschichtsschreibers als Künstler. Hingegen tritt der Zug der resignierten Distanz, der Ironie und Skepsis, den die Zeitgenossen bereits beobachteten und der in den Essays faßbar wird, in seiner Analyse zurück. Gerade hier liegt aber eine wichtige Voraussetzung von Hillebrands Stil und Kunst des Essays. Mauser schließt mit einer generellen Untersuchung des Essay als künstlerische Form, bleibt aber in ihrer Analyse doch wohl zu nahe bei seiner individuellen und

[67]) Wolfram Mauser, Karl Hillebrand. Leben, Werk, Wirkung. Gesetz und Wandel. Innsbrucker literarhistorische Arbeiten, herausgegeben von Karl Kurt Klein und Eugen Thurnher, Band I, Vorarlberger Verlagsanstalt, Dornbirn 1960, 301 S.

geschichtlichen Ausbildung durch Hillebrand. Er findet die Wurzeln des Essay etwas vage im 'amor intellectualis', er betont die Bedeutung der abendländischen Tradition des humanen Geistes für seine Kultivierung, weiterhin den Stil der persönlichen, subjektivierten Denk- und Sprachleistung und ihrer universalen Assoziationsfähigkeit, seine primär künstlerische Intention und Sprache, in der sich der Denkinhalt mit Bild und Erlebnis verbindet. Der Gedanke, den Nährboden von Hillebrands Essay in der liberalen bürgerlichen Gesellschaft der Zeit, ihrem Bildungsidealismus, ihrer verbindlichen, geselligen Toleranz und causerie familière zu finden, hätte weiteren Ausbau verdient. Es zeichnet sich da ein gewisser gesellschaftlicher Zeitstil ab, der an Fontane denken läßt. Das Spezifische von Hillebrands Essaykunst wäre deutlicher geworden, wenn Mauser einen Vergleich mit den Essays von F. Kürnberger, Herman Grimm, O. Gildemeister, V. Hehn durchgeführt und ihn von früheren deutschen Ausbildungen bei H. Heine, K. Gutzkow abgehoben hätte. Eine umfangreiche Bibliographie und Katalogisierung der erhaltenen Briefe schließt das wertvolle Buch ab. Hoffentlich findet W. Mauser die nötigen Hilfen, um eine vorbereitete Sammlung der Briefe Hillebrands zu veröffentlichen. Ihr Reiz wird vornehmlich in der Spiegelung einer vielseitigen, tätigen und weltläufigen Persönlichkeit liegen, wie es deren in Deutschland in jener Zeit nicht eben viele gab. Dies hat nicht zuletzt mehrfach Nietzsche zu verstehen gegeben. »O Bücher, aus denen eine europäische Luft weht, und nicht der liebe nationale Stickstoff! Wie das den Lungen wohltut!« (an Hillebrand, April 1878).

Ausdrücklich um eine »Rettung« des »bedeutendsten kritischen Realisten dieser Epoche« geht es Joachim G. Boeckh[68]) mit der Neuausgabe des Romans 'Der Sonnenwirt' von Hermann Kurz. Boeckh verficht die These, H. Kurz sei bisher, weil er ein demokratischer Volkskämpfer war, von der Literaturwissenschaft unterschlagen worden. Das Nachwort legt den Akzent gänzlich auf diesen politisch aktualisierenden Aspekt. Begründet ist die Forderung nach einer Biographie über H. Kurz; sie würde ein wesentlich differenzierteres Bild zeichnen können. Hingegen vermeidet Gerhard Mauz[69]) in seinem biographisch-kritischen Nachwort zu einer Auswahl aus dem Werk von Paul Heyse das Wort von der »Rettung«; er spricht zurückhaltender von der Pflicht zur pfleglichen Bewahrung des literarischen Erbes. Der kleine Roman 'Die Stiftsdame', allzu sentimental und gartenlaubig auf erbaulichen Edelmut des freien, starken Herzens gestimmt, ist allerdings schwerlich geeignet, eine Heyse-Renaissance hervorzulocken. Die Auslese von acht Novellen führt Heyses zentrale Erzählthematik und Erzählgeschicklichkeit vor. Historisch belangvoll ist noch immer seine Ästhetik der Novelle; eine wirkliche Bereicherung bedeutet der Wiederabdruck des Grillparzer-Essays, wie denn überhaupt der Kritiker Heyse nicht gänzlich vergessen werden sollte.

Ein überwiegendes Forschungsinteresse fällt Gottfried Keller[70]) zu; sein Rang, seine Geschichtsbedeutung und innere Problemfülle werden nicht zuletzt

[68]) Hermann Kurz, Der Sonnenwirt, herausgegeben mit einem Nachwort von Prof. Joachim G. Boeckh, Rütten und Loening, Berlin 1956, 670 S.

[69]) Paul Heyse, Die Reise nach dem Glück. Eine Auswahl aus dem Werk. Auswahl und Nachwort von Gerhard Mauz, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart 1959, 799 S.

[70]) Wolfgang Preisendanz hat einen kritischen Bericht, Die Keller-Forschung der Jahre 1939–1957, in Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F. VIII, 1958, S. 144–178 veröffentlicht. Er muß hier, weil weiter zurückgreifend und im Detail einläßlich, zur Ergänzung genannt werden. Vergleiche weiter die kritischen Revisionen eines überzeichneten Keller-Bildes bei Victor J. Lemke, The Deification of G. Keller, Monatshefte, Wisconsin 48, 1956, S. 119–126.

dank interpretierender Werkdeutungen intensiver als bisher wahrgenommen. Das verflachte Bild des bürgerlichen Nationalklassikers der Schweiz hat andere Konturen, mehr Licht, mehr Schatten erhalten. Dazu hat die oft zitierte Studie von G. Lukács mitgewirkt[71]). Lukács erklärte Keller zu einem der größten Epiker des Jahrhunderts, zum naiven epischen Genie vom Range Tolstois, zum volkstümlichen und realistischen Schriftsteller von einzigartiger Stellung in der deutschen Literaturgeschichte. Auf dem Grunde der revolutionären Schweizer Demokratie fand er in ihm die künstlerisch erfüllte Wechselwirkung des Öffentlichen und Privaten – trotz Verengungen und Resignationen. »Keller führt die Ideale des deutschen Humanismus in ein kraftvoll realistisch aufgefaßtes und gestaltetes Volksleben ein; ... er zeigt mit großer realistischer Kunst, daß diese Ideale in Wahrheit die gewachsenen, reifen Früchte eines demokratischen Volkslebens sind.« Lukács proklamiert, nicht ohne panegyrische Tendenz, den Klassiker eines progressiv demokratischen Realismus, eines volkstümlichen Humanismus. Doch fordert das großzügig skizzierte Bild behutsamere Differenzierungen; allzu ins Ideale stilisiert erscheint die Auffassung der Schweizer Demokratie und die Stellung und Funktion des Dichters in ihr.

Die von Clemens Heselhaus verantwortete Ausgabe der 'Sämtlichen Werke'[72]), ausgewählte Briefe einschließend, zeichnet sich durch das Originäre ihrer editorischen Prinzipien aus, gibt aber durch deren Radikalisierung Anlaß zur Kritik, da sie das dichterische Werk gegen die letzten Entscheidungen des Dichters »wiederherstellt«. Es ist etwas anderes, wie die Schweizer Hist. Kritische Ausgabe, auf deren Texte Heselhaus sich stützt, die Endfassungen, bzw. die Endsammlung der Gedichte und die Frühfassungen nebeneinander zu bringen oder, wie hier, die »Gesammelten Gedichte« zugunsten der Frühfassungen gänzlich aufzulösen und auf den vollständigen Abdruck der zweiten Fassung des 'Grünen Heinrich' zu verzichten. Das editorische Problem, welche Fassung als Fundament der Edition zu betrachten sei, hatte Keller anders als Heselhaus entschieden; der Dichter wehrte sich energisch gegen das Ausgraben der von ihm als unfertig gewerteten Fassungen. Diesem handwerklichen Alterssinn für das Gedämpfte, Objektivierte und Geordnete widerspricht die heute beliebte Tendenz, das Frühwerk, da es mehr zum Disharmonischen, Bekenntnis haften, Subjektivierten, Fragmentarischen gebildet ist, ihm mehr Unmittelbarkeit des persönlichen Ausdrucks, »alle Frische, Keckheit und Ursprünglichkeit des genialen Entwurfs« zugesprochen wird, vorzuziehen. Das Werdende erscheint ästhetisch und geschichtlich faszinierender als das gereift Abgeschlossene. Das Bedenkliche des von Heselhaus in Band 1 gewählten Weges liegt darin, daß die von Keller als gültig legitimierte Fassung des 'Grünen Heinrich' unvollständig, erst in ihrem zweiten Teil (ab III, 9) dargeboten wird, was, da eine breite Leserschaft zur Lektüre die vollständig abgedruckte Fassung vorziehen dürfte, eine erhebliche Verlagerung des Bildes des Dichters einschließt. Heselhaus sieht die Unterschiedlichkeit beider Romanfassungen rechtens nicht nur im Stilistischen, sondern in der Wandlung des Lebensverhältnisses begründet. Eine Auswahlliste der Streichungen, Veränderungen und Hinzufügungen verdeutlicht Kellers Bearbeitungsabsichten, die das »Unmittelbare« (Satire, Polemik, Erotisches, Autobiographisches, die Zeitkritik, das Fragmentarische, Episodische, Fabulierte), das nicht immer künstlerisch voll Eingestaltetes bedeutet, zugunsten des »klassisch«

[71]) Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, a.a.O. S. 147–230.

[72]) Gottfried Keller, Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe, herausgegeben Clemens Heselhaus, 3 Bde., Carl Hanser Verlag, München (1957). Bd. 1, 1175 S. Bd. 2, 1271 S. Bd. 3, 1354 S.

Gedämpften zurücktreten lassen. Unzweifelhaft gab es dabei Verluste: vor allem der »Badeszene«, einer Gipfelleistung Kellerscher Prosa. Heselhaus deutet die Wandlungen geschichtssymptomatisch: als Unterschied zwischen dem kühnen Aufbruch des Realismus der 40er Jahre und der gelassenen Zurücknahme in der Resignation der 80er Jahre. Dieser Satz erweckt Zweifel. Man spricht geschichtlich richtiger von einem Ausgleichsprozeß, der die subjektivierte, vom jungdeutschen Erzählstil beeinflußte, als Ganzes noch nicht bewältigte Romanform in der zweiten Fassung geistiger und einheitlicher durchdringt. Die Wandlung zur Verfestigung der Kunstformen, sinnfällig an Stifters Stilentwicklung, an der Geschichte der Novelle, der lyrischen Formen nach 1848, wurde von Keller in der zweiten Romanfassung nachgeholt. Sie bezeichnet einen Entwicklungsabschnitt in der Bewußtseins- und Formprägung des gereiften Realismus, der das Persönliche zum Exemplarischen, Sachlichen, Geistigen distanzierte. Die »Gerechtigkeit« gegenüber der ersten Fassung, für die Heselhaus richtig plädiert, sollte nicht zur Abminderung von Gehalt und Kunstrang der zweiten Fassung führen. Der Band 2 bringt die Novellen, nachgelassenen Erzählungen, Erzählfragmente, im Anhang eine knappe Auswahl der Abweichungen (Überarbeitungen der reflektierenden Schlüsse). Band 3 bietet chronologisch die Gedichte, angeschlossen an die Ausgabe J. Fränkels. Auch hier ist der Akzent auf die »ursprünglichen« Fassungen gelegt, die Heselhaus nicht nur von Follens, auch von Kellers späteren Umformungen, über die der Anhang orientiert, reinigt. Zweifellos hat die Ausgabe gegenüber den älteren Ausgaben ein originelles Gesicht erhalten und ist durch sie einem Bedürfnis gedient. Auf den eigenen bedeutenden Rang der Frühfassungen von Kellers Lyrik hatte seit langem (1923) Jonas Fränkel aufmerksam gemacht[73]). Doch bleibt offen, wieweit man berechtigt ist, über die letzte Entscheidung des Dichters derart hinwegzugehen, die Existenz der 'Gesammelten Gedichte' gleichsam aufzuheben, zumal dies Verfahren sich nicht auf Zwecke eines chronologischen Entwicklungsbildes, sondern auf »ausschließlich ästhetisch-poetische Überlegungen« beruft. Weiß hier der Literarhistoriker, worüber sich Keller bekanntlich erboste, besser um seine Kunst Bescheid als der Dichter? Das Bild hat sich fesselnd verändert; aber ist es ein Bild, das der Künstler Keller anerkannt hätte? Er hat die Antwort schon vorausgenommen. Den Gedichten folgen im Band 3 der 'Martin Salander', in knapper Auswahl dramatische Versuche, die Autobiographien und Tagebücher, in Auswahl Aufsätze zu Literatur, Kunst, Politik und, von 1837 bis 1889, gut ausgewählte Briefe. Anmerkungen teilen das Nötigste zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte mit.

Auch die Berliner achtbändige Ausgabe der 'Sämtlichen Werke'[74]) stützt sich auf die Texte der Edition von J. Fränkel und C. Helbling, mit Einschluß der kritischen Ergänzungen Fränkels zu den von ihm nicht besorgten Bänden[75]). Band 1 bietet die Gedichtsammlungen von 1846 und 1851/54 (zweite Ausgabe) sowie die nachgelassenen Gedichte, Band 2 die Sammlung von 1883; in Band 3 und 4 folgen beide Fassungen des 'Grünen Heinrich'. Das Übrige gliedert die Ausgabe nach Gattungen, in ihnen in chronologischer Ordnung je nach Erscheinungsjahr der ersten vollständigen Ausgaben. Der 8. Band sammelt nachgelassene Erzählungen, dramatische Fragmente, Schriften zur Literatur, Kunst, Politik, die

[73]) Jonas Fränkel, Das lyrische Werk Gottfried Kellers. Dichtung und Wissenschaft, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1954, S. 84–95.

[74]) Gottfried Keller, Sämtliche Werke in acht Bänden, Bd. 1, 725 S., Bd. 2, 555 S., Bd. 3, 924 S., Bd. 4, 875 S., Bd. 5, 460 S., Bd. 6, 633 S., Bd. 7, 714 S., Bd. 8, 758 S., Aufbau Verlag, Berlin 1958.

[75]) Jonas Fränkel, Dichtung und Wissenschaft, a. a. O. S. 96–194.

Autobiographien, amtliche Schriften (Bettagsmandate) und die Tagebücher. Die Beigaben beschränken sich, gestützt auf Fränkel, Helbling, Zollinger, zu knappen Erläuterungen zu den Quellen, zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, auf die Wiedergabe von Vorarbeiten, Entwürfen, Notizen und begrenzte Wort- und Sacherklärungen, die Peter Goldammer besorgte. Die sachliche, verantwortungsbewußte Editionsarbeit verdient hervorgehoben zu werden.

Einen neuen Zugang, zumal für die Jugend, erstrebt durch straffe Auswahl des »künstlerisch Vollkommensten« und den Rückgriff auf die Urfassungen eine von Walter Muschg veranstaltete Anthologie von Kellers Lyrik[76]). Er sucht das Bild des Dichters von dem Staub einer populären Bürgerlichkeit, einer unangemessenen »Zufriedenheit mit der geltenden Ordnung« zu befreien und legt den Wertakzent auf den tiefverstörten jungen Dichter, seine leidenschaftliche Fülle. Er zeichnet einen Dichter, der sich noch nicht, wie der Alternde, in einer Verklärung des Spießers behagte, »die seinem Dichtertum zum Verhängnis wurde«. Der Redakteur der 'Gesammelten Gedichte' erscheint hier weltweit von seiner Jugend entfernt. Muschg setzt Brüche an, wo man von Entwicklungen sprechen sollte; das unfertige Zu-Früh, wie Keller seine Jugendlyrik beurteilte, wird, Dokument seiner dunkelsten Jugendnot, als große Lyrik ausgezeichnet. Das ist überspitzt. Ist es sinnvoll, Keller gegen Keller auszuspielen? Muschg faßt die politische »Trommlerlyrik«, sehr unterschiedlich zu Lukács, nicht als einen gesellschaftlich revolutionären Ausdruck auf, sondern als Außenseite ungelöster persönlicher Konflikte, mehr als ein Mittel, durch das sich der Dichter fand, der sich in der Anschauung der Natur als Mutter, Geliebte und mythisches Wesen, in einer Phantasiewelt der Träume erfüllte. Wesentlich erscheint, wie Muschg in der Bewußtwerdung von Kellers gläubigem Atheismus mehr die mystische Sprache des Angelus Silesius als die »banale« Dialektik Feuerbachs auffindet. In der Überwindung des »Unsterblichkeitshungers« erkennt er Kellers Überwindung seiner »Ichbesessenheit«, eine Rettung von dem Ich, aber auch den Verlust seiner Unruhe, seiner »Penaten«: »die lichten und finsteren Dämonen der Leidenschaft, die Magie der Kindheit, der abgründige Zauber der Natur«, eine Wendung von der magischen Enthüllung des Ich zur mythischen Verherrlichung der Erdenschönheit. Tragische Bedrängnis wechselt in den 'Neueren Gedichten' zum Glück des erfüllten Augenblicks – ein »Nachspiel zur versunkenen jugendlichen Zauberwelt«. »Der so von den Frühlingsstürmen seiner Jugend gebeugte Keller war ein großer Lyriker. Während weniger Jahre lag die Gnade des Gesangs auf ihm. Welcher Rang ihm in der deutschen Lyrik zukommt, kann nur auf Grund der besten Gedichte aus diesen Unglücksjahren entschieden werden.« Es bleibt der Einwand, daß eine derart antithetisch akzentuierte Urteilsverschiebung dem reifen Keller nicht gerecht wird und implicite die künstlerische Meisterschaft des Erzählers zu kurz kommen läßt. Die Tendenz, das Frühwerk um der Spuren des jugendlichen Suchens willen dem Spätwerk des ins Gleichgewicht gelangten Künstlers vorzuziehen, teilt Alexander Dürst[77]). Sie veranlaßt ihn, über die Erstfassung des 'Grünen Heinrich' zurückzugreifen, um »Vorstufen« des Romans in Kellers Jugendlyrik aufzugraben. Er bemüht sich, die Frühlyrik als »gleichsam die wahre Urfassung« des 'Grünen Heinrich' zu deuten, eine »schöpferische Einheit« zwi-

[76]) Gottfried Keller, Ausgewählte Gedichte. Mit Vorwort und Anmerkungen herausgegeben von Walter Muschg. Francke AG Verlag, Bern (1956), 219 S.

[77]) Alexander Dürst, Die lyrischen Vorstufen des Grünen Heinrich. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, herausgegeben von F. Ranke (†) und W. Muschg, Heft 17, Francke AG Verlag, Bern 1953, 129 S.

schen Lyrik und Roman herauszuarbeiten. Solche Verbindungselemente bedeuten die Spiegelungen biographischer Erfahrungen, Themen, Motive, weiterhin Bild- und Erlebniskomplexe, die aus Kellers Welterfahrung, Traum- und Einbildungskraft stammen, schließlich der Zug zum Erzählerischen in der Lyrik, der Zug zum Lyrischen in der Prosa. Dürst macht sichtbar, wie die Gedichte und der Roman, soweit es sich in ihm um die Jugendgeschichte, nicht um die Künstlerthematik handelt, der gleichen dichterischen Weltauslegung und Selbsterfahrung entwuchsen, die im Biographischen und Bekenntnishaften wurzelt, sich aus ihm zu eigener künstlerischer Seins- und Bilderwelt entfaltet. Dürst geht auf rechtem Wege, soweit er Parallelmotive, Parallelbilder – die Komplexe Kindheit, Anna, Judith, Traum, Landschaft – zwischen der Lyrik und dem Roman nachweist, sie auf den gleichen Wurzelgrund zurückführt; auch, wenn er in den Gedichten Motive, Gestalten, Stimmungen, Ahnungen abgezeichnet sieht, die sich im Roman zum erzählerisch Bestimmten konturiert haben. Aber er konstruiert mit spürbarer Mühsamkeit Zusammenhänge, wenn er die Frühgedichte Kellers als Urbilder der Erstfassung des Romans in lyrischer Form, als »verschiedene, voneinander unabhängige Spiegelungen, Spielarten« des 'Grünen Heinrich' erkennen will. Denn der Verfasser übergeht die strukturell, durch den Formtypus begründete Unterschiedlichkeit der Ausformung verwandter Motive, die verschiedene Artung des imaginativen Verwandlungs-, Spiel- und Gestaltungsverfahrens, die sich in der lyrischen oder epischen Bild- und Sprachgebung darstellt. Er interpretiert die Gedichte über ihre Eigenform hinaus zum Roman hin und er interpretiert im Roman zu der Frühlyrik zurück. Er zieht nicht in Betracht, daß, was in der Lyrik noch im Subjektivierten, Vagen, formal und sprachlich oft im Übernommenen, Abgeleiteten, auch im artistischen Spiel bleibt, erst im Roman die originäre, gereifte, objektivierte, eigen instrumentierte Fassung erhielt, die eine größere menschliche und künstlerische Vielstimmigkeit einschließt. Roman und Lyrik werden im Bestreben, sie als genetische Einheit zu sehen, also Identitäten der lyrischen und epischen Motivfassungen, in der Lyrik die »Geburt des grünen Heinrich«, den Kristallisationspunkt des Romans anzunehmen, zu nahe, auf Kosten der Strukturverschiedenheit des lyrischen und des epischen Gestaltens, zusammengerückt. Es wird übersehen, daß der geschichtlich neue Einsatz Kellers mehr der künstlerischen Prosa der Jugendgeschichte als der Lyrik eigen ist, sein Künstlertum sich doch mehr in seiner Prosa als in der Sprache seiner frühen Lyrik manifestiert.

Zur Lebensgeschichte Kellers bietet sich wenig Neues dar. Ergänzungen zum Biographischen bringt Emil Bebler[78]) mit einer auf die Erstveröffentlichung der Briefe Ludmilla Assings gestützten Darstellung ihres Verhältnisses zu G. Keller, in dem sie die Werbende war, Keller in einer zwischen Sympathie und Ironie schwebenden, halb kameradschaftlichen, auch gelegentlich nachgiebigen, halb spöttischen und oft lange schweigsamen Zurückhaltung verharrte. Eine andere Ergänzung zur Biographie bietet Eduard Kranner[79]). Er untersucht in minutiöser Interpretation der Briefe und Begegnungen das innige, jedoch mit geheimen Spannungen durchwirkte Verhältnis Kellers zu der Exner-Familie. Das Kernthema bildet, bisher nicht so stark herausgearbeitet, trotz eines lyrischen Novellismus der Darstellung wohlbegründet, Glück und Melancholie einer späten

[78]) Emil Bebler, Gottfried Keller und Ludmilla Assing. Mit 3 Abbildungen. Rasche Verlag, Zürich 1952, 182 S.

[79]) Eduard Kranner, Gottfried Keller und die Geschwister Exner. Gottfried Kellers Freundschaft mit dem illustren Wiener Rechtslehrer und seiner lebensfrohen Schwester. Sammlung Klosterberg, Neue Folge, herausgegeben von Julius Schwabe, Verlag Benno Schwabe & Co., Basel-Stuttgart 1958, 172 S.

Altersliebe des vereinsamten, im Menschlichen unerfüllten Dichters zu Marie Exner. Ungern findet man Wendungen wie »die kleinbürgerliche Persönlichkeit und Dichtung Kellers«, »Urbild eines Menschen der Biedermeierzeit, des kleinbürgerlichen Lebensstils«. Das sind verfälschende soziologische Kategorien. Sehr aphoristisch, ohne präzise Untersuchung skizziert Therese Seiler[80]), was Keller an romanischer Literatur gekannt und erwähnt hat. Das Ergebnis bleibt unverbindlich. Gegen solche Verfälschungen zu provinzieller Biederkeit richtet sich der Züricher Vortrag Werner Webers[81]); er verdeutlicht an Kellers Freundschaften die Einsamkeit des Genies, dem es um das »Menschentum« ging, das ihm im einzelnen Menschen nur als Fragment begegnete, so daß er sich gegen ihn eher abschirmte. Weber faßt die Erfüllung dieses Menschentums in Kellers Sicht des Bürgertums und Vaterlandes »als der besten Summe menschlicher Würde« auf. »Kellers Glaube an die Sendung des Menschen als Bürger hat die Innigkeit seiner Freundschaften verhindert.« Ihre Funktion lag in Hilfen im Prozeß der Selbstrettung, Selbstklärung. Wesentlich sind Webers Hinweise auf die »tragische« Polarität von Bürgerlichkeit und Eros bei Keller; denn »unter der Macht des Eros verdichtet und erhöht sich das Erfahrbare zum mythischen Bild«. Der Eros ruft, gegensätzlich zur mäßigenden Bürgerlichkeit in der Gemeinschaft, die mythische Überhöhung hervor. Daß Keller diese Spannung nicht bewältigte, machte sein Liebesunglück aus, das erst in der Altersfreundschaft zu den Geschwistern Exner sich löste, doch immer eine Verurteilung zur Einsamkeit blieb. Alfred Zäch sammelt die Spiegelungen von Kellers Persönlichkeit und Dichtung[82]) in zeitgenössischen und späteren Kritiken, Berichten, Erinnerungen, beginnend mit den Zeugnissen der Industrieschule von 1833, abschließend mit Würdigungen durch Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse im Jahr 1919. Die wünschenswerte Edition der 'Gespräche' wurde das Buch noch nicht, da es sich mit einer Auswahl begnügt, auch dem Sekundärmaterial der Kritiken viel Raum gibt. Ebensowenig wurde es zu einer Wirkungsgeschichte Kellers; der Verfasser verzichtet auf die Auswertung, er beschränkt sich mit knappen Verbindungstexten, die auf Ermatingers Biographie fußen, auf eine Dokumentensammlung. Eine geistes- und dichtungsgeschichtlich begründete Darstellung von Kritik und Ruhm Kellers bis in unsere Tage wäre die nächste Forderung.

Geistesgeschichtliche Arbeiten treten zurück. Der ideengeschichtlich orientierte Vergleich der politischen Anschauungen und Urteilsgrundlagen Gotthelfs und Kellers, über ihre Entwicklungsgeschichte ausgedehnt, den Jean-Daniel Demagny[83]) auf einer breiten Basis von direkten und werkimmanenten Zeugnissen ausgearbeitet hat, bringt methodisch und sachlich nichts Neues. Der Verfasser erstrebt, die Bedeutung beider Schweizer Autoren im Spannungsfeld des Politischen und Christlichen, des Politischen und eines innerweltlichen Humanismus dem französischen Leser zu vergegenwärtigen. Er vermeidet in gründlicher und sauberer Sachlichkeit irgendwelche aktualisierende und tendenziöse Zuspitzungen. Das Schlußkapitel zeigt, wie sich Gotthelfs Christlichkeit und Kellers

---

[80]) Therese Seiler, G. Keller und die französische Literatur, Diss. Zürich, Juris Verlag, Zürich 1955, 67 S.

[81]) Werner Weber, Freundschaften Gottfried Kellers. Versuch über die Einsamkeit des Genies, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich. Mit drei Abbildungen, 1952, 37 S.

[82]) Alfred Zäch, Gottfried Keller im Spiegel seiner Zeit. Urteile und Berichte von Zeitgenossen über den Menschen und Dichter. Scientia AG, Zürich 1952, 267 S.

[83]) Jean Daniel Demagny, Les Idées Politiques de Jeremias Gotthelf et de Gottfried Keller et leur évolution. Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique (1952), 267 S.

Humanismus in ihren politischen Überzeugungen schließlich mehr berühren als die schroffe Gegensätzlichkeit ihrer religiös-vertikalen, bzw. immanent-horizontalen Perspektive erwarten läßt. Denn bei beiden gründet sich das politische Denken im Ethischen, das Keller von jugendlichem Radikalismus zu einem im Alter konservativen Liberalismus geführt hat, während es bei Gotthelf im Kampf gegen den Materialismus stets um eine unbeirrbare Verankerung in der christlichen Gläubigkeit geht. Demagny betont mehrfach Kellers Fremdheit gegenüber dem christlichen Offenbarungsglauben, auch wenn er in ihm ein ethisches Nachwirken des christlichen Erbes anerkennt. Hingegen sucht Werner Zollinger-Wells[84]) wenig überzeugend, weil in seinen Deutungen tendenziös vereinfachend – der Tod des grünen Heinrich als »Bankrott des Feuerbachianers« – Keller für den christlichen Glauben zu retten, ein Bekenntnis zum Gekreuzigten, selbst zur Kirche als Ergebnis seines Lebens zu erweisen. Hier entlarvt sich sinnfällig der methodische und sachliche Fehler, mit einzelnen isolierten, zielgerichtet ausgelegten Stellen statt aus der immanenten strukturellen Mitte des Werkes zu argumentieren. Hingegen reduziert mit primitiven Simplifikationen Ernst Otto den Dichter zum vorbehaltlosen Schüler Feuerbachs[85]); das ist ebenso falsch wie die Versuche, ihn à tout prix für das Christentum zu retten. Peter Goldammer[86]) findet in den 'Sieben Legenden' mit ähnlicher Simplifikation einen atheistisch-humanistischen Protest Kellers gegen die Propagandaform der Legenden und seine Erkenntnis der »Kunstfeindlichkeit« und »Lebensfeindlichkeit« des Christentums, aus der heraus er »die Legende von der 'christlichen Kunst' zerstört« habe. In den Legenden habe Keller »die Lüge vom christlichen Charakter der abendländischen Kunst« widerlegt. (!) Hans Richter[87]) legt in Breite die gesellschafts- und wirtschaftsgeschichtlichen Grundlagen von Kellers »exakter Erfindung Seldwylas« dar und faßt sie als eine zwar karikierende, aber »höchst ernsthafte und belangvolle Widerspiegelung wirklicher Zustände«, der letzten großen gesellschaftlichen Entwicklungsetappe der Schweiz auf. Berechtigt ist die These von der durchgehenden Geschichtlichkeit dieser Schöpfung Kellers; unbeantwortet bleibt, wie sie im dichterischen Erzählen, »als ein künstlerisches Gebilde« verwandelt und von dem dichterischen Weltbild Kellers durchprägt wurde. Man vermißt auch hier die konkrete Werkanalyse.

Richtig ist der Fragenansatz nach der historischen Begründung von Kellers Übergang vom Roman zur Novelle, ungenügend die Begründung aus einem historischen »Übergangscharakter«, der die vom Roman geforderte »Totalität der Objekte« nicht erreichen ließ. Die Formengeschichte kann nicht auf eine Gesellschaftskausalität reduziert werden; sie aus ihr zu »erklären«, bedeutet einen Rückfall hinter G. Lukács' differenzierte Perspektiven. Diese grundsätzliche methodische und sachliche Fehlperspektive wird in dem Buch[88]), aus dem sich dieser Aufsatz abspaltete, noch evidenter. Anspruchsvoll behauptet Richter, mittels am

[84]) Werner Zollinger-Wells, Gottfried Kellers Religiosität, Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart 1954, 102 S.

[85]) Ernst Otto, Feuerbachs Philosophie in Kellers Roman 'Der grüne Heinrich'. Weimarer Beiträge, Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte VI, 1960, I, S. 76–111.

[86]) Peter Goldammer, Ludwig Feuerbach und die 'Sieben Legenden' Gottfried Kellers, Weimarer Beiträge, Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte IV, 1958, 3, S. 311 bis 325.

[87]) Hans Richter, Seldwyla und die Wirklichkeit, Weimarer Beiträge, Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte IV, 1958, 2, S. 172–201.

[88]) Hans Richter, Gottfried Kellers frühe Novellen, Rütten und Loening, Berlin 1960, 246 S.

Marxismus orientierter gesellschaftlich-politischer Einsichten im Gegensatz zur »bürgerlichen«, »idealistischen« Literaturwissenschaft und zu Lukács' »abstrakter Realismus-Konzeption« zu einer »wirklich literaturgeschichtlichen Analyse« zu gelangen. Ihn bestimmt die naive Vorstellung vom Realismus als Abbildung »wirklicher Zustände« – sozialer Erfahrungen und individueller Erfahrungen von sozialem Belang – so daß, was als dichterisches Gebilde erscheint, Wert und Sinn aus dem historisch Verbindlichen und Wahren seines Gehaltes empfängt. In der Enthüllung sozialer Lebensprobleme und ihrer Analyse wird Kellers novellistische Leistung gesehen. »Keller gestaltet vielmehr in der ökonomischen und sozialen Position seiner Helden immer die bestimmende Grundlage ihres Fühlens, Denkens und Handelns.« Damit verbindet sich der Versuch, nachzuweisen, aus welchen gesellschaftsgeschichtlich »objektiven« Gründen Keller am Drama scheiterte und sich vom Roman, den er nicht bewältigte, zum Genre der Novelle gewandt hat. Der 'Grüne Heinrich' wird primär als eine Einübung und Selbstentdeckung des Novellisten aufgefaßt. Kellers Entscheidung zur Novelle wird nicht als »subjektive« Formwahl, sondern als »objektives« Ergebnis einer sozial- und damit dichtungsgeschichtlichen Situation interpretiert, in der Drama und Roman nicht mehr geleistet werden konnten. Der Ansatz dieser Fragestellung ist richtig; jedoch schematisiert der Verfasser das Verhältnis von Formen- und Gesellschaftsgeschichte. Beweiskräftig würde seine These nur, wenn er die ganze komplizierte formgeschichtliche Entwicklung nach 1848/49 einbeziehen und durchdenken würde. In der Tat ist das Primat der Novelle in diesen Jahrzehnten geschichtlich »objektiv« begründet; doch reicht die gesellschaftsgeschichtliche Perspektive nicht, diese Begründung zu entfalten. Der Versuch, zu zeigen, »wie wenig der Gebrauch eines bestimmten Genres vom einzelnen Dichter abhängt und wie entscheidend die Beschaffenheit der den Dichter umgebenden Welt die Art und Weise bedingt, auf die er diese Welt künstlerisch widerspiegeln kann« (S. 41), darf nicht mit starren Kausalitäten arbeiten, sondern muß einbeziehen, mit welcher Freiheit von persönlicher Formbildung der Dichter auf diese Gegebenheit antwortet und aus ihr sein Formengefüge schafft. Einerseits wird hier eine sehr oberflächlich definierte »Novelle« als einzig noch möglicher Formtypus angenommen, andrerseits kommt der Verfasser nicht um die Tatsache herum, wie frei sich Keller in und über diesem Formtypus bewegt. Die zu enge Verknüpfung von Novelle und sozialgeschichtlicher Situation führt dazu, daß 'Die drei gerechten Kammacher', da Richter in ihr die antikapitalistische Satire am deutlichsten vorfindet, als die »beispielhafte« und »höchst formgerechte« Novelle ausgezeichnet wird. In ihr bedeute der sozialkritisch gezeichnete Gesamtprozeß im Gegensatz zu den anderen Novellen den »unmittelbar novellistischen Kern des Ganzen«. Die Überanstrengung eines isolierten Blickpunkts macht die ausführlichen Einzelanalysen enttäuschend. Sie durchzieht die These, Keller habe »sein Kunstwerk in Thematik, Gehalt und Form von vornherein einer gesellschaftsgeschichtlich bestimmbaren und bestimmten Welt« verpflichtet, so daß ihr Wert allein daran gemessen wird, wie er diese »Welt« vollständig oder ungenau, d.h. mit bürgerlich-ideologischen Trübungen und Parteinahmen wiedergegeben habe. Das verfehlt sowohl Kellers eigene Auffassung seiner geschichtlichen Umwelt wie ein Erfassen der in seinen Novellen »gedichteten« Welt, die eine Schöpfung des Künstlers, nicht eine Reproduktion durch den Sozialkritiker ist. Für den Verfasser wird 'Frau Regel Amrain und ihr Jüngster' zur »zweifellosen Bejahung der kapitalistischen Exploitation« in schweizerisch-bürgerlicher Beschränktheit trotz ihres »radikal-demokratischen« Geistes, 'Romeo und Julia auf dem Dorfe' zur polemisch antikapitalistischen Verteidigung des

»niederen Volkes« gegen die dekadente bourgeoise Gesellschaft; in 'Spiegel das Kätzchen' erscheint nur die eingelegte Geschichte vom reichen Fräulein und ihrem Vergehen gegen ihre eigene Liebe als eine Novelle. Kellers Wahl der Novellenform hat in der Tat mit einer objektiven Begrenzung der Formmöglichkeiten in seiner Zeit zu tun; ebensowenig ist zu vergessen, in welchem Maße seine Dichtung mit den realgeschichtlichen Bewegungen und Wandlungen der Zeit verflochten ist. Aber in der Reduktion auf eine sozialkritische »Realismus«-These, die der Verfasser in allen Einzelanalysen vornimmt, liegt eine Verengung und Verarmung des Verständnisses von Kellers Dichtung, der entschieden widersprochen werden muß.

Hier wurde der Dichter an den Gesellschaftskritiker preisgegeben; entgegengesetzt neigt das Buch von Albert Hauser[89]) dazu, das Bürgerlich-Gesellschaftliche zu pointiert gegen Rang und Wesen des Dichters auszuspielen; eine Tendenz, die sich schon bei W. Muschg zeigte. Daß sich in solcher Spannung eine Keller bewußte, aber von ihm bewältigte Problemlage abzeichnet, die auf eine innere Polarität seiner Existenz weist, hat K.T. Locher in einer ausgezeichneten Studie in dieser Zeitschrift sichtbar gemacht[90]). Er konnte in der Interpretation von Kellers Frühlyrik nachweisen, wie diese Spannung zwischen »Wahrheit und Wirklichkeit«, dem dichterisch um reine Poesie ringenden homo contemplativus und dem zum Kampf genötigten homo politicus aufbrach, Keller beunruhigt vor die Frage nach dem deutenden Sinn der Poesie trieb und von ihm überwunden wurde. »Denn in der Ahnung des einen Gesetzes, auf dem sowohl die natürliche als auch die menschliche Welt beruht, in der gläubigen Einsicht, daß die Schönheit und die Stille der Natur nicht Täuschung, sondern sichtbare Zeichen eben dieses verborgenen Gesetzes sind, löst sich die Spannung zwischen dem die gegenwärtige Welt unter dem Zeichen des Menschenelendes erblickenden Politiker und dem sie als gut und sinnvoll erahnenden Dichter, und das ästhetische Erlebnis wird zugleich zum sittlichen.« Diese Spannung akzentuiert hingegen Albert Hauser als eine sich mit zunehmendem Alter immer tiefer verschärfende Spannung in Kellers Gesamtexistenz, als einen künstlerischen Abfall vom jungen Dichter zum alternden Bürger. Er gliedert damit auseinander, was in Keller bis zu seinem Alter eine beständig neu zu umringende, auszugleichende Polarität war, eine bedrängende und produktive Erfahrung der Widersprüchlichkeit der Welt bedeutete. Die eindringliche Arbeit von Albert Hauser, die phänomenologische, biographische, historische und stilkritische Methodik verbindet, ausgezeichnet in der Synopsis von Interpretation und Geschichte, bietet viel Erhellendes zur Entwicklungsgeschichte von Kellers Erzählkunst. Die subtile Analyse deutet jeweils auf den umfassenden Zusammenhang von Dichtung, Biographie und Geschichte. Das Grundthema – der Nachweis von »Verdüsterung und Zerfall seiner strahlenden Kunst«, der Wandlung des Künstlers Keller zwischen 'Der grüne Heinrich', erste Fassung, und 'Martin Salander' faßt Hauser in der Polarität von Liebe und Sorge auf, die sich in der Schlußbetrachtung zur Polarität zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen als spezifischer Erscheinungs- und Problemform Schweizer Dichtung weitet. Das Ästhetische verwirklicht sich demnach, anders als in der Dichtung der Deutschen, im strahlenden Bild erfüllter Gegenwart. Denn den Schweizern »eignet die Liebe zur heilen Mitte des Lebens – Gunst des Geschicks,

[89]) Albert Hauser, Gottfried Keller. Geburt und Zerfall der dichterischen Welt. Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, Nr. 15, herausgegeben von Emil Staiger, Atlantis Verlag, Zürich 1959, 184 S.

[90]) Kaspar T. Locher, Über Wahrheit und Wirklichkeit in Kellers Frühlyrik, DVjs. 31, 1957, S. 506–526.

wird man sagen, aber doch wohl auch eigenes Verdienst, welches Schicksal nicht herausfordert, sondern gnädig stimmt«. Die Problematik solcher Verallgemeinerungen soll hier nicht untersucht werden. Ludwig Binswanger und Martin Heidegger haben zur Klärung der Leitbegriffe geholfen. Zur Formel fixiert, bedrohen sie mit Vereinfachungen, denen jedoch Hauser entgeht, wenn er sie immer wieder durch subtile Textanalysen auffüllt und begründet. Liebe wird verstanden als dichterische Schöpfung der Gestalt, als Stiftung des Mythos in erfüllter Gegenwärtigkeit. Aus der Liebe heraus wird Judith im 'Grünen Heinrich' als der letzte echte Mythos der deutschen Geistesgeschichte aufgefaßt. Hauser interpretiert sehr sorgfältig die berühmte Badeszene der ersten Romanfassung von Wort zu Wort als die Schlüsselszene von Kellers Dichtung. Hier meldet sich das schwerste Bedenken gegen diese Arbeit an: diese Badeszene ist ein zu schmales Fundament für die sehr weit reichenden Folgerungen. Das methodische Prinzip der isolierenden Interpretation gerät an eine Grenze; das gesamte und eigentliche Dichtertum Kellers läßt sich nicht aus dieser einen Szene abmessen. Im Verhalten Heinrichs während dieser Szene erkennt Hauser zugleich die noch geheime Gefahrenstelle eines Sich-Versagens, einer Verweigerung der vollen und ganzen Hingabe, »die Bedrohtheit der Liebe durch die Sorge«, die, zunehmend mit seinem Alterspessimismus, ihn in die moralistisch-bürgerliche Welt einklammerte. Da wird die erfüllte Zeit zur nur noch erinnerten erfüllten Zeit, tritt an die Stelle bejahter Gegenwärtigkeit die Melancholie und Sehnsucht des Rückblicks, wird der Humor zur Satire und schrumpft seine Möglichkeit des dichterischen Formens ein. Was diese Verwandlung einschließt, wird ausführlich an dem Unterschied zwischen der ersten und zweiten Romanfassung sichtbar: in der Verwandlung des schicksalhaft Tragischen und Dämonischen zum Objektivismus der Schuldfrage, zur »Sorge«. Von ihr aus deutet Hauser die Alterssituation des Künstlers Keller seit 1869. Die Einzelinterpretationen bis zum 'Martin Salander' sind ausgezeichnet und überzeugend. Der Einwand richtet sich dagegen, daß als ein Entwicklungsvorgang gefaßt wird, was von Beginn an als eine schwebende innere Spannung von Kellers Werk erscheint; seit seiner frühen Lyrik. Hauser bezeichnet selbst angesichts der Badeszene »das Wesen Heinrichs als Sorge, charakterisiert durch den vom Lebensgrund verstiegenen, unruhigen Geist, dem das Wirkliche feind geworden ist, der sich aber aus der Abhängigkeit von der Übermacht des Endlichen nicht befreien kann«. Unter der Last der »Sorge« lebt bereits der junge Keller. Das hat K.T. Locher als innere Polarität zwischen ästhetischem Gewissen des dichterischen Welterlebnisses einerseits, der Sorge in aktiver Liebe zum leidenden Mitmenschen andrerseits erkannt. Locher sieht gerade umgekehrt eine Entwicklung des Lyrikers aus dieser Spannung zur Lösung in einer im begnadeten Augenblick in der Natur sich erfüllenden Weltgläubigkeit. Und gelingen denn nicht in der späteren Zeit die 'Sieben Legenden', 'Das Sinngedicht', die nicht zufällig Hauser aus seiner Interpretation ausläßt? Dabei hätte der Schluß des 'Tanzlegendchen', das Arthur Henkel kürzlich ausführlich interpretiert hat, seiner Argumentation eingefügt werden können[91]). Was Hauser, gewiß mit reichen und in sich richtigen Belegen, als eine Entwicklungsfolge beschreibt, hätte sich umfassender, wenn der ganze 'Grüne Heinrich', nicht nur die Badeszene einbezogen worden wäre, als eine von Beginn an in Kellers Künstlertum gegenwärtige Polarität verstehen lassen, deren Gleichgewicht allerdings mit zunehmendem Alter und dessen Desillusionen schwieriger wurde und im Gestaltungsvermögen nicht

[91]) Arthur Henkel, Gottfried Kellers Tanzlegendchen, Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. VI, 1956, S. 1–15.

mehr gelingen konnte. Das macht Hauser deutlich. Was man als »Bürgerlichkeit« des späten Keller abwertete, enthüllt in diesem fördernden Buche seinen tragischen Untergrund. Es belegt, wie das Ideal der Einheit von Kunst und Leben sich immer mehr versagte, das Ideal der »schönen« wie der »nationalen« Kunst sich selbst widerlegte. Hauser gelingt, wie bisher in der Keller-Literatur nirgends geschah, den 'Martin Salander' als ein Buch der Endzeit, als einen »Gestaltzerfall« mit allen seelischen und künstlerischen Brechungen zu erfassen.

Vom mühsamen Ringen des Novellisten Keller um eine »Mitte des Daseins« zwischen extremen Situationen und Verhaltensweisen spricht auch Paula Ritzler[92]). Dem korrespondiert ein nicht stets bewältigtes Ringen des Erzählers zwischen abstrakt formulierender Gedanklichkeit und übersprudelnder Erzähllust. Fraglich erscheint der Verfasserin, wieweit überhaupt von der »Novelle« Kellers gesprochen werden darf. Denn die Novelle hat es mit dem Außergewöhnlichen, das bis zum Tragischen ernst genommen wird ('Romeo und Julia auf dem Dorfe'), zu tun, während Keller meist das Außergewöhnliche in das Bestehende zurückholt, in das »gewöhnliche« Dasein, dessen »gemütlicher« Zuständlichkeit die Erzählung angemessen ist. Kellers Zwischenstellung zwischen Novelle und Erzählung und deren eigentümlicher Abbruchscharakter entsprechen formal seiner inneren Polarität zwischen dem Außergewöhnlichen (die abenteuerliche Fabel, der Phantast, der erstarrte Mensch) und dessen Zurücknahme in das Gleichgewicht des dauernd Möglichen zwischen Hingerissenheit und Starre. Diese Polarität erscheint weniger ausgeglichen als bei Goethe. Keller »dringt einmal vom einen, dann vom andern Extrem her, meist über viele Hindernisse hinweg, mühsam zur idealen Mitte vor, während Goethe beide Extreme gegeneinanderprallen läßt, in der heitern, aus eigener Erfahrung geschöpften Sicherheit, daß der Zusammenprall mit einer Verschmelzung enden wird«. Leider hat die Verfasserin nicht die spezifische Gestaltungsform des Humors bei Keller in ihre Überlegungen einbezogen, der, Vermittlung im Polaren, deshalb zur spezifischen erzählerischen Strukturform bei ihm geworden ist.

Das oft diskutierte Verhältnis Kellers zur Romantik klärt mit fruchtbarer, kluger Vergleichsmethode Karl S. Guthke[93]) am differierenden Sinn- und Kernmotiv des wandernden Menschen. Der romantischen Wanderschaft zum Unbegrenzten steht in Kellers Erzählwerk wie eine Kontrafaktur die Wanderschaft zur Heimkehr, zu neuer Bindung in menschlichen Werten und Gemeinschaftsformen, als eine pädagogische Vorstufe zu Begrenzung und Entsagung gegenüber. Noch weit radikaler als A. Hauser formuliert Johann Ulrich Saxer[94]), wenn er im 'Martin Salander' die erschütternde »Selbstverurteilung des bürgerlichen Künstlers« findet, der »ob der Erfüllung des Bürgerlichen die Lebenswirklichkeit, die Seele und schließlich auch die Kunst verloren hat«. Das Hauptanliegen Saxers ist jedoch eine am jungdeutschen und klassizistischen Drama um und nach 1850 entwickelte Kritik der bürgerlichen nachrevolutionären Ideologie in Deutschland, die zu entlarven, anzuklagen und zu verurteilen er mit Leidenschaft beeifert ist. Denn dem Totalitätsanspruch dieser Ideologie, die zu einem Urteil über die Deut-

[92]) Paula Ritzler, Das Außergewöhnliche und das Bestehende in Gottfried Kellers Novellen, DVjs. 28, 1954, S. 373–383.

[93]) Karl S. Guthke, Gottfried Keller und die Romantik. Eine motivvergleichende Studie. Der Deutschunterricht Heft 11, Zum Problem des literarischen Realismus, 1959, S. 14–30.

[94]) Johann Ulrich Saxer, Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater. Ein Beitrag zur Problematik des deutschen Theaters im späteren 19. Jahrhundert. Verlag P. G. Keller, Winterthur 1957, 181 S.

schen überhaupt wird, scheint gelungen zu sein, »das Bild der Wirklichkeit unter einem totalen Verblendungszusammenhang zu entstellen«. Dieser historische Verstrickungsvorgang, von den Dichtern nach Saxer bewußt manipuliert, ließ, zunehmend das Menschliche, die Kunst wie jede unmittelbare Lebensganzheit zerstörend, Lebensform und Lebensinhalt, triste Lebenswirklichkeit und die alles entstellende kompensatorische Ideologie auseinanderfallen. Übermäßig breit, mit unnötigen Wiederholungen und Umschreibungen der Zitate, oft gescheit, aber zum anklägerischen Extremismus der Formulierungen verführt, analysiert Saxer die Krisensituation nach der Jahrhundertmitte und den in ihr soziologisch und ästhetisch begründeten Erschöpfungszustand des Dramas. Da er nur auf das Drama blickt, wird das Bild einseitig. Er vergißt, wie die produktiven Kräfte der bürgerlichen Zeit in das Erzählen eingingen. Dieser Lage stellt er Kellers Theorie und Kritik des Dramas, vornehmlich auf die Korrespondenz mit H. Hettner bezogen, als den geglückten Versuch gegenüber, das wesen- und inhaltlos gewordene Drama zur dichterischen Wirklichkeit zurückzuführen. Aber dieser Versuch ist nicht geglückt; Saxer zeigt selbst am Anfang seiner Darstellung Kellers gequältes Ringen um eine Realisierung seiner zweifellos wesenhaften Einsichten in die Bedingungen einer gewandelten Dramatik. Auch er war an die Entfremdung der Zeit gegenüber dem Drama gebunden. Seine Bedeutung liegt geschichtlich nicht zuletzt darin, daß er dies einsah und die Konsequenzen resignierend zog. Im Einzelnen sagt Saxer Richtiges über Kellers geschichtliches Bewußtsein als Dichter und Kritiker, über das Fruchtbare seiner Synopsis des Ästhetischen und Soziologischen, die er übrigens mit F. Th. Vischer teilte, über seine Wertung und Begründung der Volkskomödie, eines nationalen dramatischen Gesamtkunstwerkes, über seine Versuche, Kunst und Leben, d. h. Bühnenkunstwerk und entfremdete Wirklichkeit, also Drama, Theater, Volk und Zeit zusammenzuführen, schließlich über seine Umdeutung des Dramas aus dem Metaphysischen zum Inner- und Zwischenmenschlichen. Aber Saxer überwertet Kellers dramaturgische Gedanken, wenn er ihnen eine »überwältigende Neuheit und Fruchtbarkeit«, »eine unglaublich große Konzeption der Tragödie« zuspricht und Keller als den Schöpfer der Dramaturgie des Naturalismus feiert. Man vermißt vor allem die Analyse der dramatischen Fragmente und Entwürfe Kellers, die als Korrektiv dies Urteil erheblich relativieren würde.

Eine sachgerechte, mit vorbildlicher Genauigkeit interpretierende und folgernde Untersuchung hat Margarete Merkel-Nipperdey dem 'Martin Salander' zugewandt[95]). Die Reichweite dieser strukturanalytischen Forschung greift zu grundsätzlichen Erkenntnissen der epischen Formen des Romans im 19. Jahrhundert hinüber. Sie zeichnet sich durch methodische Exaktheit aus; wenn auch allzu umständlich um der präzisen terminologischen Erfassung willen und mit reichlichen Wiederholungen. Die Grundabsicht der Verfasserin, die strukturbildenden, zur »bündigen« Einheit zusammenspielenden Elemente des »Raumromans« in dem Zeitroman, »in seiner aktualisierten historischen und soziologischen Wirklichkeitsdarstellung«, damit ihr einheitliches Ordnungsgesetz zu erfassen und systematisch eine Typologie des Raumromans mit besonderem Blick auf den Zeitroman des 19. Jahrhunderts zu verdeutlichen, ist geglückt. Das erste Kapitel verweilt bei der bis ins Sprachlich-Rhythmische einläßlichen Analyse

[95]) Margarete Merkel-Nipperdey, Gottfried Kellers Martin Salander. Untersuchungen zur Struktur des Zeitromans. Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte, Bd. 228, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1959, 152 S.

der Erzählhaltung Kellers. Sie wird, nicht neu, aber mit genauerer Beweisführung als bisher gegeben wurde, als Spannung zwischen Objektivität und Gegenwärtigkeit des Erzählers, zwischen kritischer, doch zum Lachen bereiter Überlegenheit und einfühlender Anteilnahme, zwischen Identifikation der Erzählperspektive mit den erzählten Gestalten und Distanz ihnen gegenüber erläutert. Es ergibt sich eine »Paradoxie des Dicht-Herangehens und zugleich Sich-Distanzierens«, die für die Erzählformen des Realismus charakteristisch ist; es ergibt sich ferner eine Bezugsetzung von individuellem Ereignis und allgemeinem Geschehen, eine Erzählhaltung der abgeklärten Gelassenheit, des ruhevollen Zuschauens, einer versöhnlichen, letzthin ungebrochenen Haltung zur Wirklichkeit. Sie bezieht die Dinge dieser Welt auf einen gesetzmäßigen Weltlauf und sucht sie mit ihm in Einklang zu bringen. Allerdings gelingt dies nicht durchweg: die Verfasserin analysiert Erzählstrecken, in denen die intellektuelle Kritik überwiegt, das Erzählen sachlich-nüchtern referiert oder satirisch verzerrt, das Didaktische nicht in das Symbolische eingestaltet wird. Die zentrale Leistung der Untersuchung entwickelt sich in der gründlichen Erörterung des erzählerischen Raumaufbaus mittels der »Raumszenen«, deren Nebeneinander dem Aufbau eines gefüllten Gesamtraumes dient und denen Geschehen und Figur untergeordnet werden. Die »Raumszenen« werden erstarrend zu »Raumbildern«. Raumszene und Raumbild werden als »weltschaffende« epische Grundformen verstanden; der in ihnen gezeichnete Weltausschnitt baut sich aus dem Mit- und Gegeneinander der Figuren auf. »Der zeitgeschichtliche Aussagewert der die Raumszenen aufbauenden Elemente gründet in erster Linie in der zeittypischen Charakterisierung der Figuren.« Der Raumbericht – parallel der schauenden Erzählhaltung, auf das Gegenwärtig-Wahrnehmbare gerichtet, Ausdruck der Erfassung der »Zeitsituation« in »ihrem gegenwärtigen, jeweils gegenwärtigen So-Sein«, die Beschreibung, die Raumsymbolik führen zur Grundsituation der »stillstehenden Zeit«, die durch das Gespräch als Realisierung des Gegensätzlichen die innere Spannungsbewegtheit erhält. »Die epischen Grundformen, aus denen sich das Gefüge der Raumszene zusammensetzt, weisen alle dieselbe raumordnende Stilkraft auf: Das spannungsreiche Gegeneinander zweier Tendenzen. Dies ist die Grundsituation oder das Grundgeschehen einer Raumszene.« Einleuchtend klärt die Verfasserin diese statische Tendenz im Zeitroman Kellers am Gegensatz zur Dynamik der Sprachgestaltung in Gotthelfs 'Zeitgeist und Bernergeist' – ein für die Bestimmung von Kellers Realismus aufschlußreicher Vergleich. »Der Plastizität und Konturenschärfe der erzählten Welt im Kellerschen Roman steht die grenzenverwischende, raumausweitende, entindividualisierende Tendenz Gotthelfscher Gestaltung gegenüber. Kellers Welt ist eine im Gegensatz aufgebaute (gespannte), aber doch darin ruhende, der Gegensatz ist immer weltlich: diese Welt ist in sich geschlossen, ihr Wesen ist der Zeit enthoben, gleichbleibend. Bei Gotthelf überschreitet der Gegensatz die Welt – das eine Glied, Gott und seine Kraft und Ordnung, liegt in anderer Dimension, gehört der Welt nicht zu. Dadurch sind Ruhe und Geschlossenheit der Welt aufgehoben. Zugleich ist dieser Gegensatz – Gott – schon da und noch ausstehend (eschatologisch), so daß die Bewegtheit der Gegensätze keine kreisende Bewegtheit, sondern eine gerichtete, auf ihr Ende hin gespannte ist. – So findet sich die stehendgeschlossene Welt bei Keller der bewegten offenen Welt bei Gotthelf gegenüber.« Nicht zuletzt erweist sich Fruchtbarkeit und Umfassungskraft dieses Verfahrens darin, wie die Strukturanalyse das thematische Gesamtverständnis erhellt: Kellers Auffassung des Menschen als soziales Wesen im Bezug auf das gemeinschaftliche Leben, seine Antithetik zwischen Zeitüberlegenheit und Zeitverfallenheit, die eine

ethische Antithese zwischen dem »Echten« und dem Illusionären einschließt, seine Einordnung des rechten Menschen in das wesenhaft Bestehende, eine beruhende Ordnung der Welt. Es gelingt der Verfasserin, der oft mit Widersprüchen geäußerten Kritik an Kellers Altersroman aus der Formstruktur ein festes Fundament zu geben. Die Grenze dieses Romans als kritische Spiegelung des zeitgenössischen Lebens liegt darin, daß die Kritik auf die Erhaltung des Bestehenden zielt, auf das Bewahren des Gewordenen und Geschaffenen, die Zukunft aber aus dem Blick bleibt; Altersresignation geht hier zusammen mit dem Gefühl, am Ende eines Zeitraums zu stehen. Ein Vergleichsblick zu Fontane läßt die gleiche Lage erkennen. »Die Zukunft ragt nicht in die Gegenwart hinein, gibt kein Ziel; sie bleibt dunkel für die Zeitdichter in der Vollendung der hochbürgerlichen Epoche und ihrem zurückschauenden, altersklugen Bewußtsein.« Die Arbeit birgt wertvolle Ergebnisse zur systematischen epischen Strukturforschung, zur Interpretation von Kellers epischem Gestalten und zu dessen Symptomatik in der Spätstufe des Realismus. Sie hat Gedanken Wolfgang Kaysers ertragreich ausgebaut; Kayser hat selbst dieser Dissertation eine hohe Qualität zugesprochen und sie als eine bedeutende Fortführung seiner Überlegungen zur Ästhetik des Romans ausgezeichnet.

Franz Stuckerts 'Theodor Storm, Seine Welt und sein Werk'[96]) bedeutet die erste Gesamtdarstellung mit wissenschaftlichem Anspruch und Niveau. Zahlreiche Vorstudien, teils in dieser Zeitschrift, und eine kürzere Darstellung[97]) gingen voraus. Sie läßt, 1952 neu aufgelegt, noch unbefriedigt. Das mehr skizzenhafte Bild wird, an den veralteten Stil der »Würdigungen« erinnernd, mit zuviel pädagogischer Weltanschaulichkeit in das Vorbildliche mythisiert, das unter Leitworten des »Organischen«, »Gesund-Naturhaften«, »Männlich-Eigenwilligen«, »Schicksalsmächtigen« aufgefaßt wird und das »Problematische« zurücktreten läßt. Der Verfasser deutet es zwar an im Engräumigen, Verbürgerlichten, Sentimentalen, Schwermütigen, Spätzeitlichen Storms, aber er schwächt es möglichst ab. Denn es geht ihm um eine Harmonisierung, die in Storm, abseits von den Zeitmächten, eine starke, klare, selbstbewußte Eigenprägung herausarbeitet. Sie weitet sich aus dem biedermeierlich Subjektivierten, Blassen und Lebensschwachen der frühen Novellen zu einem tragischen Schicksalsgefühl in Reife und Alter, einer objektivierten Erfahrung des Lebens »aus dem Zwang der menschlichen Natur wie dem Walten ewiger Mächte«. Stuckert setzt sie als »germanisch gefühlt« gleich mit einer »furchtlos-trotzigen Haltung des 'Dennoch'« aus den Widerstandskräften der Selbstgestaltung. Darstellung und Wertung der Lyrik und der Novellistik Storms zielen beständig auf das Weltanschauliche, auf das Persönlichkeitsethos. Er »verkündet also in einer Zeit des fortschreitenden Individualismus und der kritischen Zersetzung aller Gemeinschaftswerte die unbedingte Gültigkeit ganzheitlicher Ordnungen, jedenfalls soweit sie organisch gewachsen und sittlich gerechtfertigt sind«. Der eigentliche Storm ist der späte Storm, der aus dem »organischen Gefühl für die Lebensgesetze des Ganzen« dichtet. Er führt, ein »Träger echter Lebenswerte«, »aus der Bildung in die Natur, aus der bürgerlichen Gesellschaft in die Tiefe des Volkes, aus der Selbstverlorenheit des Ich in die

[96]) Franz Stuckert, Theodor Storm. Seine Welt und sein Werk. Mit 7 Abbildungen. Carl Schünemann Verlag, Bremen 1955. Mit einem Nachwort von Christel Matthias Schröder, 508 S.

[97]) Franz Stuckert, Theodor Storm. Der Dichter in seinem Werk. Handbücherei der Deutschkunde, herausgegeben von H. Arntz und W. D. Rasch, Bd. 5, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1952. Zweite überarbeitete Auflage.

übergreifenden Ordnungen ... ein«; die Werkgestaltung wird daran gemessen, »wieweit das Fühlen der Gemeinschaft überindividuellen Ausdruck gefunden hat«. Das dichtungsgeschichtliche Anliegen, die Deutung aus der Sprache der Kunst kommt zu kurz; in der Besprechung der Lyrik werden unstatthaft »Gehalt« und »künstlerische Form« (mit unverhältnismäßig knappem Raum) getrennt; auch angesichts der Novellen teilt Stuckert in »geistigen Gehalt« und, erheblich kürzer, »Erzählungsstil«. Jedoch erweist sich seine nicht chronologisch genau aufteilbare Gliederung in »Situationsnovelle« (vor allem Erzählform der Frühzeit), »psychologische Problemnovelle« (vorwiegend in der Übergangszeit 1857 bis 1867), »tragische Schicksalsnovelle« (vorwiegend die Spätzeit seit 1871), ohne daß die spezifische Erzählform Storms hinreichend analysiert wird, als brauchbar. Wenn der Verfasser schließlich betont, »von der schwermütig dunklen Musik der frühen Erzählungen bis zu der harten und unabwendbaren Tragik der späten Novellen geht ein einheitlicher Zug durch seine Erzählungskunst«, relativiert er selbst seine Scheidung zwischen dem Früh- und Alterswerk. Franz Stuckerts zweite, wesentlich umfangreichere Storm-Monographie, deren Publikation sein Tod durch einen Unfall vorauseilte, hat solche Einseitigkeiten korrigiert, doch nicht gänzlich ausgeglichen. Der viel ungedrucktes Material einbeziehenden, gut gestalteten Lebensdarstellung folgen zwei Kapitel über die Psychologie der Persönlichkeit und die »Weltanschauung« – ein etwas unglücklicher Begriff, da sich Storms sehr persönliche, in einem langen Leben schwankende Erfahrungen von Welt und Ich nicht zu jener Gedanklichkeit systematisieren lassen, die diese Vokabel einschließt. Es folgen ausführliche Analysen des lyrischen Werkes und der Entwicklung der Erzählkunst. Das letzte Kapitel verweilt insbesondere bei Storms bürgerlicher Künstlerschaft, seinem Verhältnis zur historischen und zeitgenössischen Literatur, seiner landschaftlichen Zugehörigkeit; es skizziert seine Wirkung und versteht seinen »Realismus« unter der Formel einer individuellen und landschaftsgebundenen »beseelten Wirklichkeitskunst« eigener Artung neben Keller und Raabe. Der Wert des Buches liegt darin, wie es die Fülle dieses Werkes aus genauester, selbständiger Erarbeitung darlegt, mehr als in der ersten Darstellung Persönlichkeit und Werk aus dem Spannungsvollen, Widersprüchlichen, Differenzierten begreift, auch wenn die Grundtendenz zur Harmonisierung aus einer »glücklichen Anlage zur natürlichen Selbstentfaltung« festgehalten wird. Die Grenzen von Storms Dichtung werden fester bezeichnet: im Sentimentalischen, das Stuckert nicht nur aus der zeittypischen Gefühlsverfassung, auch als eine »nordische Melancholie« versteht, im begrenzt Bürgerlichen, durch das gleichwohl eine Erfahrung tieferer Seinsmächte durchbricht, im gesellschaftlichen Psychologismus der Zeit. Doch zielt die Grundrichtung des Buches auf die Werte des Eigenwüchsigen, Autochthonen der Persönlichkeit. »Er vermochte nur von innen her zu wachsen, konnte nicht von außen her geprägt werden.« Stuckerts Abwehr einer Stilisierung »auf das Bürgerlich-Gedämpfte, Innige und Sinnige« ist begründet; bedenklich erscheint, daß er sich nicht der Neigung entzieht, Storm zu sehr von der Zeitgeschichte, der generellen Dichtungsproblematik der zweiten Jahrhunderthälfte abzusondern. So wird nicht sichtbar, in welchem Umfange Storm an typischen geistigen, psychologischen und gesellschaftlichen Problemkonstellationen, an der geschichtlichen Problemsituation des dichterischen Sprechens in dieser Zeit und ihrer spezifischen Ausformung der Innerlichkeitsgestaltung teil hat; wieweit seine Lyrik und Novelle in individuellen, thematischen und formalen Ausprägungen eine zeittypische Lage repräsentiert. Gerade die Erzählentwicklung Storms ist in ihrer Wandlung vom Spätbiedermeierlichen bis an den

Rand von Naturalismus und Impressionismus, in ihrer Mischung von Subjektivierung und Konfrontation mit der Objektivität einer als Determination erfahrenen, versachlichten Wirklichkeit, die sich dem Innerlich-Humanen mehr und mehr entfremdet und es in Entsagungen, eine elegische Resignation zurücktreibt, zeitsymptomatisch. Stuckert verfolgt die Erzählentwicklung in ihren Wandlungen vom Sentimentalismus des Frühwerks, in dem sich Vergänglichkeitstrauer, Lebensverlangen und elegischer Selbstgenuß der Stimmungen mischen, zu der Gespanntheit und Konfliktgestaltung der reifen »tragischen Schicksalsnovelle« der Spätzeit. Er unterzieht jedoch nicht diese novellistische Form des »Tragischen«, ihre erzählerischen Aufweichungen und die sich in ihnen dokumentierende Wandlung der Welt- und Menschenerfahrung einer genaueren Befragung. Storm wie C. F. Meyer bieten die Möglichkeit an, diese Verlagerung des »Tragischen« und dessen Strukturwandlungen in den Erzählformen des »Realismus« aufzuhellen. Wenn sich Sätze finden wie »Storms Naturbeseelung, wie seine Schicksalsauffassung und sein tragischer Pessimismus tragen deutlich germanische Züge«, fällt Stuckert noch in Aspekte seiner früheren Darstellung zurück, obwohl er jetzt präziser die Welterfahrung Storms, wie sie sich in der Auflösung und Negation des christlichen Offenbarungsglaubens, in einem naturwissenschaftlichen, psychologischen und gesellschaftlichen Determinismus, in dem Todeserlebnis, in seiner Vergänglichkeitserfahrung, der Vereinsamung der Einzelexistenz im Unbekannten des Weltseins, im Widerspruch des Gefühlhaften und Rationalen krisenhaft spiegelt, analysiert. Im Unterschied zu der früheren Tendenz, Storm aus dem »Problematischen« herauszuhalten, erkennt jetzt Stuckert richtiger: »In Storms Denken spiegelt sich mit überraschender Deutlichkeit die geistige Situation des 19. Jahrhunderts, das ein geschlossenes Weltbild nicht mehr kennt ... Storm verharrt meist im Unentschiedenen.« – »Das verleiht seiner Weltanschauung und dem Bilde seiner Persönlichkeit den Reiz wie die Fragwürdigkeit des Gebrochenen. Neue, höchst moderne Züge stehen unmittelbar neben altüberliefertem Erbgut. Dieser abschlußlosen Offenheit und Ungesichertheit seines Denkens, dieses Widerspruches im Menschlichen ist sich Storm jederzeit bewußt gewesen.« In der Darstellung der Lyrik und Novellistik wird der Formkünstler deutlich. Er erscheint als der »letzte« Lyriker aus der Tradition der subjektiven Erlebnisdichtung, die sich bei ihm spätzeitlich verengt, subjektiviert, bis zum Artistischen reflektiert, im sinnlichen Einzelbild vergegenständlicht und, was von Stuckert nicht gesehen wird, in der sparsamen Alterslyrik sich ins Fragmentarische bis zum Rand des Sprachlosen auflöst, zu anderen Formen vortastet[98]). Richtig wird bemerkt, wie aus der Spannung von Gegenständlichkeit und Ichbezogenheit mit einer fast raffinierten Sensibilität des andeutenden Bildsprechens der Reiz dieser Lyrik entsteht, die durch das Traditionelle eine Modernität des nuanciert Artifiziellen durchblicken läßt, die zum »Impressionismus«, zu R. M. Rilke vorausweist. Da die Novelle geringere Traditionsbindungen auferlegte, fand Storm in ihr freiere Entfaltung. Zunächst erschien sein Erzählen geschichtlich verspätet, dem Biedermeierlichen, seiner Resignationselegik, seiner »Fluchthaltung« verhaftet; wiederholt paßte sich, auch später, was Stuckert nicht recht eingesteht, seine Novelle dem Typus der von P. Heyse gebildeten psychologischen Problemnovelle in kultivierter Unterhaltungsbelletristik an, wie sie der Zeitgeschmack erwartete. Die Besprechung der Erzählungsreihe Storms führt zu guten Formbeobachtungen, obwohl wieder-

[98]) Fritz Martini, Ein Gedicht Theodor Storms: 'Geh nicht hinein'. In: Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider, 1879–1954. Herausgegeben von Karl Bischoff, Hermann Böhlau's Nachfolger, Weimar 1956, S. 306–336.

holt ein kritischeres Wort zu wünschen wäre. Denn in Storms Erzählen ist keineswegs alles nur »echt und von innen her« zu überzeugender Form gebracht, vielmehr sind erhebliche Niveauschwankungen bemerkbar, zusammen mit einer Unentschiedenheit, die noch in der Spätnovellistik dem »Tragischen« auszuweichen sucht, indem sie es, in Erinnerung und Rückschau distanziert, ins Stimmungshafte aufweicht, den Konflikt, mit der »Ästhetik« von E. v. Hartmann zu sprechen, »versumpfen« läßt und im Elegischen überdeckt. Daß ein Kapitel über Storms Sprachkunst fehlt, bedeutet eine bedauerliche Lücke in dem sonst zu breitestem Erfassen geweiteten Buch.

Neben Stuckerts Monographie gesellt sich, in vielem, was die Analyse des Künstlers betrifft, ersichtlich abhängig, Fritz Böttger, 'Theodor Storm in seiner Zeit'[99]). »Zeit« – dies meint die gesellschaftlich-politische Zeitgeschichte aus marxistischer Sicht. Böttger erstrebt eine »demokratische Storm-Monographie« in Bleistiftskizze, die den Dichter »als wertbeständigen Aktivposten unserer Nationalkultur« legitimiert und sich von den spießbürgerlichen, provinzialistischen und formalistischen Storm-Bildern der bisherigen Forschung abhebt, denen er gleichwohl nicht nur sein Material, sondern auch seine Interpretationen der Dichtung, die wenigstens bei dem Lyriker bescheidenen Ansprüchen genügen mag, verdankt. Die Novellen werden fast gänzlich unter weltanschaulichem Aspekt besprochen, in ihrer Thematik auf »allgemeine Probleme der geschilderten Epoche« zurückgeführt. Einseitig, mit oft gröblichen, oft wechselnden und selbst widersprüchlichen Formeln, wird Storm unter politische und gesellschaftskritische Vorzeichen gestellt: in seiner Jugend, unter dem Einfluß von Theodor Mommsen, jungdeutsch, »zwischen den altbürgerlichen Traditionen und den neuen emanzipatorischen Ideen der Zeit« als ein fortschrittlicher bürgerlicher Humanist, als ein antifeudalistischer Radikalliberaler, dann als Patriot des »unteilbaren großen Deutschland« mit einem »unerschütterlichen Glauben an den Endsieg der Sache Schleswig-Holstein«, als ein zwar »ins Konservative schillernder« Dichter »eines gerechten Volkskrieges«, als ein sozialer Volksfreund; mit zunehmendem Alter immer tiefer in der Desillusion durch die Zustände des kapitalistischen Spätbürgertums, die ihn in die kritische Haltung seiner Desillusionsnovellen, in die Opposition seiner Chroniknovellen als »dichtender Antiquar« oder auch in einen »alles verstehenden Humor« flüchten läßt. Der Verfasser kämpft deutlich mit den von ihm selbst zugestandenen Schwierigkeiten, die Dichtung Storms in dies Formelnetz einzuspannen und mit aktuellem zeitgeschichtlichem Gehalt aufzuladen; er ist wiederholt genötigt, recht großzügig mit den Texten umzugehen. »Denn eben das macht die Stormsche Weltanschauung so kompliziert und widerspruchsvoll, daß sich in ihr die Denkmotive zweier sehr unterschiedlicher Entwicklungsphasen der bürgerlichen Gesellschaft kreuzen: die Hoffnungen der demokratischen Revolution auf einen vollendeten Humanismus mit den Desillusionstendenzen der anbrechenden hochkapitalistischen Ära in Deutschland.« Der Grundgedanke, Storms Persönlichkeit und Dichtung aus der Begrenzung auf die Innerlichkeitsthematik, aus der Vorstellung eines allein seiner Subjektivität, ihrer Idyllik und ihrem Sentimentalismus zugewandten Dichtertums zu lösen und sie, mehr als bisher geschah, in die geschichtlichen Konflikte und Bewegungen der Zeit – im Politischen wie Gesellschaftlichen, im Naturwissenschaftlichen wie im Religiösen – einzufügen, ist berechtigt. Doch werden hier die Ansätze zu einem aus dem Zusammenspiel von Geschichtlichem und Persönlichem sachgetreu begründeten

[99]) Fritz Böttger, Theodor Storm in seiner Zeit. Verlag der Nation, Berlin o. J., 400 S.

Verständnis durch die politische Konstruktion zugedeckt, die sich zumal bei der kursorischen Behandlung der Novellen beständig querlegt. Der Kritiker schweigt entwaffnet, wenn z.B. der 'Schimmelreiter' »als Symbol der 'verlorenen Generation', d.h. des kämpferischen Bürgertums, das nach der Niederlage von 1848 und nach dem mißglückten Ansturm der sechziger Jahre nicht mehr zum Zuge gekommen war, von der Geschichte sozusagen eingeklammert wurde und reichsverdrossen abseits stand«, erklärt wird. Zum Heros eines »bürgerlichen Humanismus« im politischen Wortgebrauch und von »dessen Verwirklichung in der gesellschaftlichen Praxis des 'Volksstaates'« ist Storm doch zu wenig geeignet.

Behutsamer und sachgetreuer in seinen Formulierungen führt Peter Goldammer in der Einleitung seiner solide gearbeiteten Ausgabe der 'Sämtlichen Werke'[100]) in Biographie und Dichtung Storms ein. Er setzt die Akzente treffsicherer und läßt dem Künstler sein eigenes Recht. Die Ausgabe bietet das Gesamtwerk, soweit es bis 1955 gedruckt wurde, eine ausführliche Textgeschichte mit zahlreichen Briefzitaten, auch der Freunde und Kritiker, die Textvarianten der Drucke und einen auf A. Kösters Ausgabe gestützten, zuverlässigen Text. Die Gedichte, die Märchen einschließlich der Spukgeschichten, die Novellen sind zu chronologisch gegliederten Gruppen zusammengefaßt; den Abschluß bilden, nirgends so vollständig zu finden, die autobiographischen Aufzeichnungen, die Rezensionen und Vorreden. Es ist die beste Ausgabe, die gegenwärtig greifbar ist. Denn die vierbändige Ausgabe von Karl Hoppe von 1948[101]), im Anmerkungsapparat von Goldammer offensichtlich benutzt, beschränkt sich nur auf eine Auswahl. Hoppe verdanken wir dort den lange vermißten Nachweis der Quelle zum 'Schimmelreiter'.

Die Storm-Gesellschaft[102]) hat sich in ihrer Schriftenreihe seit 1952 ein auf gutem wissenschaftlichem Niveau gehaltenes Organ für größere Abhandlungen, Quellenveröffentlichungen und Bibliographie geschaffen; deutlich ist an die Stelle der dilettantischen »Erinnerungspflege« auch hier eine exakte philologische Forschungsarbeit getreten. Einen Neudruck des Briefwechsels Th. Storm und G. Keller legt Peter Goldammer vor[103]). Der Text wurde gegenüber der Ausgabe A. Kösters (zuletzt 1924) revidiert; der Anmerkungsteil ist sauber durchgearbeitet. Goldammers Einleitung betont, wie zu erwarten, den politischen Aspekt; zu pauschal und dogmatisch in der Scheidung zwischen der progressiven Ideologie des jungen aufsteigenden Bürgertums bei Keller, was für die Jahre seit 1877 nur sehr eingeschränkt gilt, und einem Mangel an demokratischer Aufklärung bei Storm, was seine Unkenntnis der Zusammenhänge in der kapitalistischen Gesellschaft begründen soll. In dem Briefwechsel selbst geht es um anderes. Goldammers Bemerkungen zu der »Novellen-Theorie« beider Dichter, die wiederum nur ansatzweise bei ihnen zu finden ist, bewegen sich in den Bahnen von G. Lukács.

Wechsel und Klärung der Perspektiven und Wertungen, die dem erstarrten Bild neue, andersartige Konturen mitteilen, sind dem Verständnis der Erzählkunst

---

[100]) Theodor Storm, Sämtliche Werke, herausgegeben von Peter Goldammer, 4 Bde., Bd. 1 698 S., Bd. 2, 705 S., Bd. 3, 642 S., Bd. 4, 696 S., Aufbau Verlag, Berlin 1956.

[101]) Theodor Storm, Ausgewählte Werke, kritisch durchgesehene Ausgabe, herausgegeben von Karl Hoppe, 4 Bde., Bd. 1, 406 S., Bd. 2, 438 S., Bd. 3, 430 S., Bd. 4, 471 S. Georg Westermann, Braunschweig 1948.

[102]) Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Schrift 1–8, 1952–1959, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co., Heide in Holstein, 1952ff.

[103]) Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller, Aufbau Verlag, Berlin 1960, 249 S.

Wilhelm Raabes zugute gekommen. Das ist auch ein Verdienst der außerdeutschen Forschung, die gegenüber dem Klischee des gemüthaft-kleinbürgerlichen Erbauungsdichters, das im Positiven wie Negativen das Raabe-Verständnis in Deutschland getrübt hat und bis heute verzerrt, unabhängig geblieben ist. Nicht zufällig hat besonders die englische und holländische Forschung sich zu Raabe Zugänge erobert, während das französische Urteil im Konventionellen verharrt (siehe oben C. David). Die Braunschweiger historisch-kritische Ausgabe der 'Sämtlichen Werke' von W. Raabe[104]) sichert, indem sie zum ersten Mal eine systematische Textkonstitution erarbeitet, das philologische Fundament, das seit langem entbehrt wurde – zumal angesichts der mangelhaften Textbearbeitung der Gesammelten Werke von 1934. Die sorgfältige Planungs- und Editionsleitung durch Karl Hoppe, deren Grundsätze im 8. Band entwickelt sind, gibt den langsam folgenden, unter viele Bearbeiter verteilten Bänden eine einheitliche Prägung, ohne daß individuelle Tönungen des Editionsstils abgeschnürt würden. Eine geduldige, in Umfang und Mühen nur bei genauem Studium der Anhänge abschätzbare Arbeit wird geleistet; mit Treue zum Einzelnen, doch ohne kleinlichen Perfektionismus. In jedem Bande wiederkehrende Probleme bietet der Widerstreit zwischen Raabes eigenwilliger Stilprägung und normalisierenden oder »verbessernden« Setzerübergriffen; zwischen seiner konservativen Neigung in Wortformen, in der Orthographie, auch unter mundartlichen Einflüssen und mit archaisierender Sprachprägung einerseits, und Eingriffen aus der Druckpraxis der Zeitschriften und Verlage andrerseits. Raabe war gegenüber solchen Normalisierungen des Lautstandes, der Rechtschreibung nicht gleichgültig; aber er konnte nur begrenzt seine Schreibweise behaupten und war genötigt, von Auflage zu Auflage den Wandlungen der Sprache und Rechtschreibung nachzugeben. Er verbesserte in den Auflagedrucken inhaltlich, stilistisch, grammatikalisch, doch ohne Konsequenz; wenig sorgfältig als Korrekturleser, ließ er neue Setzereingriffe, Druckfehler durchschlüpfen. Dies erschwert den Grundsatz, Raabes Sprachgewohnheiten im Lautstand der Worte wie in der Ausdrucksweise wiederherzustellen – ausgenommen seine deutlichen Irrtümer und Flüchtigkeiten. Besonders schwierig ist die Klärung seiner sorglos gehandhabten Interpunktion. Im Gegensatz zu den bisherigen Ausgaben wird hier mit der Einsicht ernst gemacht, daß die grammatische, orthographische und interpunktionelle Eigenprägung in Raabes Sprachgebrauch auch stilistische und rhythmische Qualitäten enthält, die zum Wesentlichen seines Erzählstils gehören. Der Herausgeber muß in jedem Falle auf Grund der gemeinsam erarbeiteten Erfahrungen Entscheidungen über die Richtigkeit seiner Textherstellung gegenüber Raabes Sprachgebrauch treffen, der selbst fluktuiert, sich, wenn auch zögernd, der Sprachentwicklung der Zeit anpaßt. Ebensowenig starr kann die Bestimmung der Textgrundlagen fixiert werden; sie wechselt zwischen vorhandener Handschrift, erstem Buchdruck, Zeitschriftendruck, der meist als mangelhaft zurücktritt, und Ausgabe letzter Hand. Jedem Text ist ein dreifach geteilter Anhang beigefügt. Zuerst die Entstehungsgeschichte mit Entwürfen, ausgiebigen Zeugnissen des Dichters und unter kritischer Be-

[104]) Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke, Braunschweiger Ausgabe. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft herausgegeben von Karl Hoppe. Bisher Bd. 4, bearb. K. Heim, H. Oppermann, 1956, 551 S., Bd. 6, bearb. H. Pongs, 1953, 544 S., Bd. 7, bearb. W. Röpke, 1951, 430 S., Bd. 8, bearb. K. Hoppe, 1952, 453 S., Bd. 10, bearb. H. J. Meinerts, 1953, 515 S., Bd. 11, bearb. G. Mayer, H. Butzmann, 1956, 523 S. Bd. 12, bearb. H. Butzmann, H. Oppermann, 1955, 557 S., Bd. 13, bearb. H. Finck, K. Hoppe, 1957, 478 S., Bd. 14, bearb. K. Hoppe, 1955, 512 S., Bd. 19, bearb. H. Fink, H. J. Meinerts, 1957, 482 S., Wilhelm Klemm Verlag, Freiburg und Braunschweig.

nutzung der Spezialliteratur, die Geschichte der Veröffentlichungen und, besonders dankenswert, der kritischen Aufnahme; zweitens eine durchweg ausführliche Textgeschichte, welche, die Textherstellung verantwortend, zugleich das Lesartenverzeichnis entbürdet, da in es nur wesentliche »echte« Textvarianten aufgenommen werden. Die Textgeschichte berichtet über die grammatischen Abweichungen, Setzerirrtümer, orthographischen und interpunktionellen Varianten in Zusammenfassungen. (Vollständige Lesartenverzeichnisse sind maschinenschriftlich im Braunschweiger Stadtarchiv hinterlegt). Der dritte Anhangteil bringt die bei Raabe unentbehrlichen Sach-, Anspielungs- und Zitaterklärungen. Der mit der Entstehungsgeschichte verbundene Ertrag an biographischer Information, oft aus ungedrucktem Material, ist beträchtlich; gleiches gilt für die Geschichte des Verlags- und Publikationswesens und für die Sprachgeschichte des 19. Jahrhunderts, ihre Konflikte zwischen mehr altertümlicher und »moderner« Sprachformung. Die Mehrzahl der Bearbeiter beschränkt sich auf informative Sachlichkeit; Karl Hoppe leitet in den von ihm herausgegebenen Bänden auch zur Text- und Dichtungsinterpretation und ihrer geistesgeschichtlichen Hintergründe über, noch mehr, mit nicht immer unbestreitbaren Thesen und Formulierungen, H. Pongs in der Bearbeitung des 'Hungerpastor'. Da wäre besser, Edition und Interpretation auseinanderzuhalten, da sich in letztere zu leicht Subjektives und Zeitgebundenes einschiebt. Mit dieser Ausgabe wird ein entscheidender Schritt der Raabe-Forschung geleistet; sie ist endgültig aus der Preisgabe an einen dilettierenden Verehrerkreis herausgelöst. Die gleiche Gediegenheit zeichnet die im 1. Ergänzungsband vorgelegte Bibliographie von Fritz Meyen aus[105]). Sie verzeichnet bis zum Jahr 1954 (Fortführung in den 'Mitteilungen der Raabegesellschaft') in alphabetischer Ordnung sämtliche Werkdrucke (bis Nr. 1202), die Bibliographien, Nachschlagewerke und die Sekundärliteratur seit 1862 (bis 3390a). Sehr wertvoll ist ein umfangreiches Sachregister, ebenso das Verzeichnis des handschriftlichen Nachlasses und seiner Aufbewahrungsorte.

Unzweifelhaft gab G. Lukács[106]) der Raabe-Forschung einen provozierenden Anstoß zur Selbstbesinnung. Im Angriff gegen die Schablone vom Ethiker deutschbürgerlicher Innerlichkeit prägte Lukács den richtigen Satz: »Die Wahrheit des

[105]) Ergänzungsband: Bibliographie. Bearbeitet von Fritz Meyen, Wilhelm Klemm Verlag, Freiburg i. Br. und Braunschweig 1955, 407 S. Leider kann nur nachträglich und anmerkungsweise verzeichnet werden, daß an die Stelle der bisherigen »Mitteilungen« seit 1960 mit offensichtlich strafferem wissenschaftlichem Anspruch und Niveau ein Jahrbuch der Raabegesellschaft, herausgegeben von Karl Hoppe (Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag Braunschweig, 1960, 197 S.) getreten ist. Mit einem Hinweis muß sich leider auch eine höchst ergiebige und fesselnde Publikation begnügen, die Karl Hoppe soeben im Zusammenhang mit der hist. krit. Werkausgabe vorgelegt hat: Wilhelm Raabe als Zeichner, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1960, 112 Abb., 4 Farbtafeln, 267 S. Die Auswahl aus einem erheblich größeren Bestand ist sorgfältig gegliedert, eingeleitet und kommentiert. Raabe selbst war der Letzte, diesen Spielen der Feder und Phantasie künstlerische Qualitäten von eigenem Rang zuzusprechen. Wesentlich ist jedoch, wie sich bestimmte Eigenarten des Erzählers in ihnen anzeigen, weiterhin ihr oft sehr persönlicher und hintergründiger Symbolsinn. Unbewußtes und absichtlich Verborgenes wird hier bildhaft; deutlich ablesbar. Viele dieser flüchtigen Zeichnungen enthalten erzählende Symbolszenen und weisen auf die Symbolgestaltuug im Erzählwerk zurück. Die Leistung des Herausgebers und die vorzügliche Ausführung durch den Verlag gelangen zu glücklichem Akkord. Das Gesamtverständnis Raabes wird durch diesen Band wesentlich bereichert und differenziert werden. Geradezu erschütternd schließt ihn die letzte Zeichnung (Berganstieg, Winteröde, einsamer Reiter, entlaubter Baum, Kreuz auf dem Gipfel), drei Tage vor dem Tode, ab. Von der Idyllenschablone ist diese Bildsprache sehr entfernt.

[106]) Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, a.a.O. S. 231–261.

Gestalteten drückt das Wesen Raabes aus«. Es ist noch immer nicht selbstverständlich, daß man in ihm einen bedeutenden Schriftsteller, sein »volkstümliches« Werk als »gestaltete Geschichte des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert« sieht. Dies Werk repräsentiert für Lukács die widerspruchsvolle Lage des Bürgers im gesellschaftlich-politischen Spannungsgefüge zwischen Revolution und Kapitalismus – des intellektuellen, humanen Bürgers, der, um eine Existenz aus den echten Kräften innerer Menschlichkeit zu retten, zwischen Bourgeois und Philistertum zu einem individuellen privaten Ausweg isoliert wird und sich gegen die Gesellschaft im Sonderlingtum, dessen Träumen, Illusionen und Verzerrungen abkapselt. Raabes Humor, charakteristisch im ununterbrochenen Setzen und Aufheben der verschiedenen Verhaltensweisen gegenüber der Wirklichkeit, erscheint in solcher Perspektive als ein gestalterisches Eingeständnis der Unlösbarkeit. Diese Interpretation von Raabes Humor reduziert seine dichterische Mehrdimensionalität; ebenso die These, es handle sich in seiner dichterischen Wertverteidigung nur um eine Flucht in das seelische »Intermundium«. Vielmehr läßt sich gerade an Raabe die Gegenthese entwickeln: wie gegenüber dem der marxistischen Ästhetik zugrunde liegenden historisch-gesellschaftlichen Kausaldeterminismus der Dichter eine Spontaneität und Freiheit des Seelisch-Geistigen behauptet – nicht unangefochten, im Ringen mit Zweifeln und Brechungen, gleichwohl mit einer Kraft des »Frei Durchgehens«, die die Vernunft wie das Gemüt sich in den Formen des Humors, der sozialen Mitmenschlichkeit, der standhaften Innerlichkeit und Gewissensethik usw. über alle Determinationen hinweg behaupten läßt. Die Resignation ist weder die einzige noch die letzte Antwort Raabes. Lukács verfehlt ihn, wenn er ihn auf die Alternativen Traum oder Leben, Ideal oder Wirklichkeit, Luftschloß der Illusion oder Kompromiß, Flucht oder Scheitern reduziert. Er überspitzt diese Spannungen und, da er nur die ungelöste Antinomie zur bürgerlichen Gesellschaft, nicht das übersoziologische Phänomen des schicksalsgläubigen Lebensvertrauens und Lebenswillens anerkennt, den negativen Aspekt. Lukács sagt: »So gestaltet der späte Raabe eine tief traurige Welt voller Enttäuschungen, Entgleisungen, Untergänge und Lebenslügen«. Diese Welt ist bei ihm da, aber er liefert ihr den Menschen nicht aus – weder soziologisch noch existentiell – und sein Humor wie seine humane Ethik sind mehr als eine deutsch-kleinbürgerliche »Dummheit« des Hoffens. Sie haben bei aller Subjektivität, bei aller Resignation und Ambivalenz, eine metaphysische Qualität. Richtig ist hingegen, daß Lukács gegenüber der Sentimentalisierung des alten Raabe-Bildes seinen kritischen, ironischen Realismus, seine Distanz gegenüber den eigenen Träumen und Erweichungen, seine höhere Form resignierten Durchschauens der Wirklichkeit herausgearbeitet hat.

Dieser ironisch-rationale Objektivismus, beim reifen Raabe neben seiner Symbolkunst ein wesentliches Gestaltungselement, tritt in der Raabe-Biographie von Hermann Pongs[107]) ungebührlich in den Hintergrund. Denn Pongs, durch Lukács zum Polemischen gereizt, spezialisiert sich mit entgegengesetzter Vereinseitigung auf eine Begründung von Raabes Thematik und Stil aus den Wertsetzungen des »Gemüts«, der »Einfalt« und steigert sie bis zu metaphysischen Urentscheidungen. Der Rang dieser Biographie liegt in ihrer Zusammenschau einer großen Werk- und Wesenskonzeption mit der Fülle des Details; imponierend auch dann noch, wenn man gegen diese eigenwillige, subjektive und mythisierende Gesamtkonzeption und ihre Konsequenzen für die Einzelinterpretation beträcht-

[107]) Hermann Pongs, Wilhelm Raabe. Leben und Werk, Quelle & Meyer, Heidelberg 1958, 658 S.

liche Einwände anmelden muß. Das Buch ist eine schriftstellerische Leistung; trotz seiner pathetischen Übersteigerungen, die einen Sinn für disziplinierte, methodisch besonnene Nüchternheit befremden und angesichts Raabes fragwürdig erscheinen, der mit zunehmender Reife dem Lyrisch-Pathetischen die Ironie, ein Dämpfen und Verhüllen entgegenzustellen wußte, jedenfalls einen ausgeprägten Sinn für das kritische Maß im Polaren, für das Gleichgewicht im Vielschichtigen erarbeitete, den die Diktion von H. Pongs vermissen läßt. Gleichwohl: eine wesentliche Kenntniserweiterung bringt die detailliert, wenn auch nicht immer exakt, alle Zeugnisse ausnützende Lebensgeschichte, von der eine Überfülle von Bezügen in das Werk ausstrahlt. Pongs unterstreicht rechtens den engsten Zusammenfall von Werk und Leben, die Verwandlung dieses ins Unscheinbare freiwillig zurückgetretenen Lebens in das Werk. Ebenso wesentlich ist, wie in der jeweils in die zugehörigen Lebensphasen eingelegten Besprechung von Werk zu Werk sich Pongs' Aufmerksamkeit bisher vernachlässigten Fragen der Form, des Stils bis in Beobachtungen des Rhythmischen zuwendet. Diese Werkanalysen durchzieht die Entwicklung eines erzählerischen Symbolstils als gemeinsames Thema; in ihm sieht der Verfasser Raabes zentrale dichterische Leistung. Es geht ihm darin nicht allein um ein ästhetisches, strukturelles oder erzählgeschichtliches Phänomen; vielmehr um eine »Urbild-Gestaltung«, um ein Erschließen von Elementarkräften des Gemüts, um das Gestalten aus einem Elementarbereich, der »Mitte der deutschen Michelseele«. In der Geschichte des Werks zeigt sich »das Gesamtorgan des symbolischen Gestaltens im Sich-Entfalten«. Der Bezugskern dieser umfassenden Raabe-Deutung ist eine Symbolkunst des Gemüts; auf sie, bzw. auf den Kontrast zu ihr, wird das gesamte Verständnis der Dichtung Raabes bis in Sprachstil und Sprachrhythmus zurückbezogen. Zu der Geschichtlichkeit im Spannungsgeflecht des 19. Jahrhunderts, zu dessen Interpretation sich Pongs vornehmlich auf Rudolf Kassner stützt, tritt eine übergeschichtliche Perspektive. Raabe ist in dies Spannungsgeflecht hineingestellt; er tritt ihm zugleich als Dichter aus zeitlosen Mächten »deutscher Innigkeit« gegenüber. Konfrontiert den »Gleichgewichtsstörungen« (Kassner) des Jahrhunderts, bedeutet Raabe, obwohl selbst von ihnen wiederholt ergriffen und verstört, den »Ruf nach Elementarkräften des Gemüts und des gemütvollen Humors«, um sich und die Zeit heilkräftig ins Gleichgewicht zurückzubringen. Raabes Kunst der Symbolisierungen, sentimentalisch geartet (nach Schillers Definition), wird zum gewaltlosen, aber richtenden Kampf gegen den Selbstzerfall des Jahrhunderts, zur Gründung einer aus den Gemütskräften des Herzens geschaffenen, allem Faustischen widersprechenden »Ordnungswelt« im »Zusammenhang der Dinge«. Dieser »Zusammenhang der Dinge« wird zur Kernformel in Pongs' Begründung der Symbolkunst. In ihr vollzieht sich ein Aufschließen der innersten Seelenwelt als Entscheidung zu dem höchsten Jahrhundertwert der deutschen Innigkeit. Sie wird verstanden als »Einfalt«. In der »Einfalt als Einheit von Demut und höchstem Mut« findet Pongs die »paradoxe Grundformel« des Raabe-Stils, der zuerst im 'Hungerpastor', nicht zufällig Raabes volkstümlichstem Roman, als »Sprachstil der Einfalt« sich rein ausprägt. Im Bezug zur »Einfalt« gestaltet Raabe durch sein ganzes Werk hindurch den Rang-Unterschied der Seelen. Pongs übergeht keineswegs das Unreife, Unfertige und die Abhängigkeiten des Frühwerkes, er zeigt die Herauslösung Raabes aus der »literarischen Fabrikware« mit dem Beginn der Reihe der Stuttgarter Romane, er analysiert die lang andauernde Unentschiedenheit Raabes ('Abu Telfan' als »Tragikomik des Mittelwegs«), er schildert die psychologischen Gründe der Krisenzeit Raabes in den ersten Braunschweiger Jahren, die in eine sich bis

in die Erzählgestaltung abzeichnende Unsicherheit hineinführte. Allerdings zeigt sich hier bereits die durch die Grundthese des Buches ausgelöste Vereinseitigung der Interpretationsakzente. Was aus Raabes Weltsicht und Stil als eine bewußt herausgearbeitete ironisch-realistische Doppelsicht angesichts der Unentschiedenheit der Lebenspolaritäten verstanden werden muß, rückt unter Pongs' Gesichtspunkt der postulierten »Einfalt« in ein »Wertezwielicht«. Raabes Wissen um das Zweideutige, Ambivalente, seine Ironie als Ausdruck der Brechungen, Subjektivierungen und Desillusionierungen seiner Welterfahrung erhalten durchweg negative Akzente. Das Einebnen der von Raabe gestalteten Spannungen zum Grundwert der »Einfalt«, des »Michelgemüts« teilt der Werkdeutung zunehmend Trübungen mit: deutlich angesichts des 'Meister Autor'. Der Figur des Herrn von Schmidt als »indifferenter« und »intellektueller« »Zwischenexistenz« des »Säkulums« wird der »Einfalt-Grund« des Meister Autor entgegengesetzt. Damit wird die Vielstimmigkeit der komplizierten Erzählkomposition verkannt. Zu völliger Verzeichnung führt dies Schema »Einfalt« gegen »Gleichgewichtsstörung« bei der Interpretation der 'Akten des Vogelsang'; ebenso wird die innere Spannungsfülle des 'Stopfkuchen', obwohl Pongs in eindringlicher Interpretation ihr nachgeht, durch seine Auffassung »als Krönung des Raabeschen Gemüts« zu sehr ins Harmonische – »voller Humor und mit Gott und der Welt zufrieden« – ausgeglichen. Rechtens begreift Pongs in dem Alterswerk und seiner Symbolkunst Raabes bedeutendste Erzählentfaltung. Das hat sich jetzt allgemein im Raabe-Verständnis gegenüber der früheren Hochschätzung der populären Stuttgarter Romane durchgesetzt. Zu scharfe Scheidungslinien dürfen jedoch nicht gezogen werden. 'Horacker' gehört zu den Gipfelleistungen. 'Höxter und Corvey'[108]) präludiert den späten historischen Erzählungen 'Odfeld' und 'Hastenbeck', deren künstlerische Leistung gegenüber dem Typus der historischen Erzähllliteratur im 19. Jahrhundert auch hier nicht genug gewürdigt wird, wie denn überhaupt zugunsten der zentralen »Gemüts«-These, in die der Stil eingeordnet wird, die Analyse der kunstvoll vielschichtigen erzählerischen Strukturen mit ihren komplizierten Polaritätsschichtungen zurücktritt. In der Rückführung des Weltbildes, der »Charakterkunde«, der Phantasie und des Humors Raabes auf die unablässig beschworene »Tiefe des Gemüts« prägt Pongs eine Generalformel, die weder die innere Dialektik dieses Weltbildes noch die Vielstimmigkeit ihrer Erzählformen noch die historisch wie soziologisch und künstlerisch komplexe Situation dieses Dichters umgreift. Die Subjektivität dieses Raabe-Bildes, bestimmt von einer aktuellen Kulturkritik, teilt dem Buch einen Grad Leidenschaftlichkeit mit. Doch schützt sie nicht dagegen, daß Raabe, trotz ungleich höheren Niveaus, wiederum in jene Provinz deutscher Innigkeit und »Michelseele« zurückgelagert wird, in der ihn bisher mit allzu biederer Verehrung seine kleinbürgerlich-andächtigen Verehrer beheimatet sein ließen. Pongs ruft ihn gegen die Gleichgewichtsstörungen seines Jahrhunderts und unserer Gegenwart auf. »Wenn darnach Raabe etwas hat, was ihn trotz des Gemütsschwundes der Gegenwart modern macht, dann wird es sich am sichtbarsten herausheben im Licht der Neuwertung des Gemüts.«

Man kann die »Modernität« Raabes anders sehen: in der Intensität, mit der er mit den zum Antinomischen aufbrechenden Spannungen rang, die aus seinem Jahrhundert in die Gegenwart hineinführen und in der eigenwilligen Kühnheit seiner Erzählformen, deren »Modernity« Barker Fairley bewußt gemacht hat und

[108]) Fritz Martini, Wilhelm Raabes Höxter und Corvey, Der Deutschunterricht 5, 1953, S. 76–92.

demnächst wohl in einem bereits abgeschlossenen Buch darlegen wird[109]). Raabes Humor und dessen Erzählstil sind nur begreifbar aus einer Kumulation von antinomischen Erfahrungsinhalten und -formen, die zwar aus einem seelischen Grunde bewältigt werden, doch gleichzeitig immer neu auseinanderzubrechen und den »Zusammenhang der Dinge« in Frage zu stellen drohen. Die Eigenprägung dieses Humors wird voll sichtbar werden, wenn der Humor als ein formproduktives, strukturbildendes Erzählelement im 19. Jahrhundert einer gründlichen Untersuchung unterzogen worden ist. Hier klafft eine empfindliche Forschungslücke. Zwar versucht Hans Bunje[110]), eine Psychologie und Typologie des niederdeutschen Humors am Gegensatz zum süddeutschen Humor zu entwickeln. Als Beweismaterial dienen ihm Raabe, Reuter, Brinckmann, Fehrs einerseits, Keller und, gelegentlich gestreift, Mörike andrerseits. Die Analyse verweilt ausführlich bei Beschreibungen von Charaktertypen, Situationen und Motiven, gerät aber beständig in wenig schlüssige Verallgemeinerungen. Zwar wird der Humor als »Darstellungsprinzip« bezeichnet, doch werden daraus keine methodischen und sachlichen Folgerungen gezogen. Es fehlen Fragen nach der Scheidung von Individualstil und Stammesstil, nach der spezifischen Geschichtlichkeit des erzählerischen Humorstils in dieser Zeit, nach den literarischen Vorprägungen (Gotthelf, die Volkserzählung für Keller, Dickens für Reuter, Raabe usw.) und der Verfasser erörtert vor allem nicht, wie dieser Humor formbildend, stilschöpferisch wurde und die Struktur der dargestellten Wirklichkeit bestimmt. Es stören zahlreiche Errata: (E. Behrend für E. Berend, H. Maynk für H. Mayne u. a.). Dichtungsnäher und differenzierter erweist sich eine Abhandlung von Hans Keller[111]), die ihr Thema, von Kellers 'Sinngedicht' ausgehend, in den dichterischen Gestaltungen des Lachens und Weinens als Erscheinungsformen des Humanen findet. »Wie jemand lacht, weint oder lächelt, das gehört zu der anschaulichen Menschenkunde, die einen integrierenden Bestandteil jeder Dichtung bildet.« Es geht jedoch mehr um eine psychologische und phänomenologische Analyse als um Fragen der dichterischen Gestaltung und ihrer Geschichtlichkeit. Der Verfasser zeigt an einigen literarischen Beispielen (so auch Stifters 'Brigitta'), wie sich im Lachen und Weinen das Humane bewahrt, wiederherstellt, befreit und zum Sozialen erweitert.

Die Interpretation aus der Erzählkunst kommt auch in der methodisch besonnen angelegten Untersuchung von Gerhart Mayer[112]) zu kurz. Auf Grund der handschriftlichen Eintragungen in Raabes Bücherbestand wendet sich ihr Interesse vornehmlich der Aufnahme und Wirkung der ihm vertrauten philosophischen Schriften zu; mit einer Betonung seiner Auseinandersetzung mit der Stoa und Schopenhauer, Goethe und Spinoza. Ein schon früher wiederholt diskutierter Themenzusammenhang wird hier systematisch und mit beträchtlichen Bereicherungen entwickelt und überprüft. Die Bedeutung L. Feuerbachs für den jungen Raabe erscheint unterschätzt; Mayer wäre auf sie gestoßen, wenn er Raabes Ent-

[109]) Barker Fairley, The Modernity of Wilhelm Raabe, German Studies, presented to L. A. Willoughby, Basil Blackwell, Oxford 1952, S. 66–81.

[110]) Hans Bunje, Der Humor in der niederdeutschen Erzählung des Realismus, Sprache und Schrifttum, Neue Folge der Forschungen Reihe B. III, Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1953, 80 S.

[111]) Hans Keller, Lachen und Weinen. Ein Versuch anthropologischer Literaturbetrachtung. Germanisch-Romanische Monatsschrift VII, 1957, S. 309–328.

[112]) Gerhart Mayer, Die geistige Entwicklung Wilhelm Raabes. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zur Philosophie, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1960, 135 S.

fremdung vom Christentum einbezogen hätte. Angesichts der Aufnahme von J. Böhme wäre die Frage zu untersuchen, wie in des jungen Raabe Innerlichkeitsthematik bis ins Sprachliche Nachwirkungen des ins Kleinbürgertum abgesunkenen Pietismus wirksam werden. Dankenswert sind die Hinweise auf Lektüre und Wirkung von Voltaire, Chamfort. Die ausschließlich geistesgeschichtliche und weltanschauungspsychologische Perspektive des Verfassers arbeitet die drei Entwicklungsetappen Raabes deutlich heraus; zwar schärfer geschieden, als es von der Erzählstruktur her berechtigt erscheint. Unabweisbar ist das Bedenken, daß zu unvermittelt eine Adaption und Umsetzung philosophischen Bildungsgutes, ein Denken in »Erkenntnisprinzipien« angenommen wird, obwohl der Verfasser wiederholt Raabes Fremdheit gegenüber einer spekulativ-systematischen Philosophie, ihren Generalisierungen und Abstrahierungen und die Eigenart seiner emotionalen, realistisch auf praktische Lebensbewältigungen zielenden, zudem labilen und ambivalenten Weltsicht hervorhebt. Mayer bleibt erfreulich offen für das Differenzierte und Polare von Raabes Daseinserfahrung und erzählerischer Lebensantwort. Dennoch zwingt ihn seine Methode zu einem Nebeneinander von Begriffen, die in der konkreten Erzählgestaltung sich als ein höchst komplexes, beständig relativierendes und brechendes Ineinander von Stimmungs- und Erfahrungsschichten differenzieren. Solcher Differenzierung bedürfen zumal der Allerweltsbegriff des »Tragischen«, die vage Formel vom »Adelsmenschen«, die Eigentümlichkeit des zu pauschal aufgefaßten Raabeschen »Humors« und seines »metaphysischen« Lebensvertrauens, das in seiner Subjektivität keineswegs fraglos bleibt. Die Grundlinien sind von G. Mayer richtig gedeutet; wie sie sich im einzelnen Erzählwerk jeweils neu verwirren und verweben, von Werk zu Werk wechselnd, ohne letzte eindeutige Antwort, kann nur die Strukturinterpretation erhellen, auf die diese methodisch konservative Untersuchung verzichtet. Daß sich erst von solcher Interpretation aus die Bedeutung des Erzählkünstlers Raabe erkennen läßt, auch die ihm eigene experimentierende »Modernität«, die in gewissem Gegensatz zum Inhaltlichen in das 20. Jahrhundert hinüberweist – das haben mehrere unkonventionell von den Formstrukturen ausgehende Arbeiten von Barker Fairley[113]), Roy Pascal[114]), Herman Meyer[115]) in den letzten Jahren einsehen lassen, an die hier nachdrücklich erinnert sei. Sie zeigen, wie sich die Wertung Raabes allmählich aus der Enklave einer deutsch-bürgerlichen Innerlichkeitsverehrung löst und sein bedeutender Rang als Erzähler in das internationale Bewußtsein gelangt. Das Buch von Anna Krüger[116]) läßt eine Formanalyse erwarten, zumal die Verfasserin überzeugt ist, mit ihrem »Herausstellen einer neuen Gattung, des humoristischen Romans mit gegensätzlich verschränkter Bauform, die Lücke in der ästhetischen Gesetzgebung geschlossen« zu haben, die bisher den Erzähler Raabe nicht zugänglich bleiben ließ, jedenfalls die Wertung seiner Künstlerschaft erschwerte. Jedoch enttäuschen die Ergebnisse der breiten Darlegungen. Die Grundthese, der humoristische Roman verlange die Darstellung zweier Welten, durch die eine der großen Antithesen des Lebens sichtbar gemacht wird, läßt die genaue Definition dessen, was bei Raabe als Humor gestaltet wird, offen. Denn gewiß bestimmt noch nicht die Feststellung eines durchgängigen

[113]) Vgl. oben Anm. 109.

[114]) Siehe oben Anm. 40.

[115]) Herman Meyer, Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst, DVjs. 27, 1953, S. 236–267.

[116]) Anna Krüger, Der humoristische Roman mit gegensätzlich verschränkter Bauform. Jean Paul, Wilhelm Raabe, Kurt Kluge. Verlag und Druck: Limburger Vereinsdruckerei, Limburg/Lahn o. J., 214 S.

»Dualismus« das Wesen des Humors, der sich erst als Antwort auf diesen Dualismus realisiert. Es ist daher nicht zufällig, daß die Verfasserin vornehmlich Erzählwerke von Raabe bespricht, die schwerlich als »humoristisch« bezeichnet werden können: 'Der Schüdderump', 'Alte Nester', 'Pfisters Mühle', 'Meister Autor'. Willkürlich erscheint die Reihenfolge; mindestens ist verwirrend, zu erfahren, daß 'Horacker' (geschr. 1875) in die Reihe gehöre, die vom 'Odfeld' (geschr. 1886/87) zum 'Stopfkuchen' (geschr. 1888/90) führe. Die Beschreibung der Darstellungsinhalte tritt an die Stelle der Gestaltungsanalysen. Die Verfasserin arbeitet die weltanschaulichen Gegensätzlichkeiten in Raabes Erfahrung der »Endlichkeit«, des dunklen, quälenden Geheimnisses des Seins gut heraus und sie betont richtig, in welchem Umfange Lebensleid und Lebensangst ihre düsteren Schatten auf alle seine Werke geworfen haben; sie beschreibt ebenso richtig, wie Raabe von Werk zu Werk bemüht war, dieser Welterfahrung eine Überwindung aus innerseelischen Kräften, aus Adel und Größe der Menschennatur entgegenzusetzen. Sie erkennt den langen Weg des Erzählers von dem unentschiedenen 'Abu Telfan' bis zur Meisterschaft des 'Stopfkuchen', in dem Raabes humoristischer Roman »erst fertiggeschrieben« wurde. Man notiert dankbar, daß die Verfasserin die gewohnte Harmonisierung und Verflachung von Raabes Weltbild in einer die Spannungen und Brüche zudeckenden Gemütserbaulichkeit vermeidet. Aber ihr Zentralbegriff der Bauform des humoristischen Romans ist zu weit und vage gefaßt; das Komplexe von Raabes Humor entgeht ihr, sie verifiziert ihn nicht in einer exakten Formanalyse und begnügt sich mit gelegentlichen Verweisungen auf eine »meisterhafte Durchgestaltung«. Daß man bei deren Handhabung durch den alten Raabe geradezu von einer »Kunstweisheit«, von einem großen und mächtigen Kunstverstand sprechen kann, hat Herman Meyer in dem der historischen Späterzählung 'Hastenbeck' gewidmeten Abschnitt seines Buches über das Zitat im Roman[117]) nachgewiesen. An einem typischen Gestaltungselement, dem epischen Zitat, zeigt H. Meyer mit Eindringlichkeit und geradezu eleganter Präzision, wie der Erzähler das Zitat zu einem künstlerischen und strukturellen Mittel prägt, um in der Faktizität des Wirklichen einen »oberen« idealen Bereich beständig mitspielen zu lassen; wie er den symbolisierenden Tiefenblick rein in Gestaltung aufgehen läßt. »Das Einmalige besteht darin, daß hier die Struktur der Erzählung nicht oder kaum durch die pragmatische Unterschicht, sondern durch die ideelle Oberschicht bestimmt wird. ... In der humoristischen Weltsicht ist die Wirklichkeit paradox und verbindet sich das scheinbar Unvereinbare dennoch zur Einheit... In unserem Roman nun gar hat der Dichter es unternommen, alles in allem mit zu begreifen.« Die Fruchtbarkeit dieser Ausführungen liegt nicht nur in ihrer Interpretation der künstlerischen Funktion des Zitats, sondern ebenso darin, wie hier von einem einzelnen Gestaltungselement der Blick zur gesamten Formstruktur bei Raabe geöffnet wird. »Der sublime Humor beruht auf der Kontrastharmonie zwischen der pragmatischen Erzählschicht und der sie transzendierenden Schicht ideeller Sinngebung.« An der letzteren Schicht schafft das stets mehrstimmige, in Symbolverweisen feste ideelle Bezugspunkte vermittelnde Zitat erheblich mit; es leitet zu den inneren Perspektiven und sichert ihnen einen objektivierenden Abstand, der, wie der Rezensent an der Erzählung 'Prinzessin Fisch' nachgewiesen hat[118]), viele, sich gegenseitig erhellende Tönungen vom Ironischen bis zum Befreienden enthalten kann. Die

[117]) Herman Meyer, Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1960, S. 186–206.
[118]) Siehe oben Anm. 14 und 57.

Analyse von 'Hastenbeck' setzt überzeugend die von Herman Meyer bereits an der 'Chronik der Sperlingsgasse' und an 'Stopfkuchen' mit souveräner Einsicht in die Raum- und Zeitgestaltung entwickelten Bemühungen fort[119]), entgegen der bekannten alternativen Berufung auf Raabes »Gemütstiefe«, die Größe und Vielschichtigkeit seines originären Formvermögens zu vergegenwärtigen und ihm damit den bestrittenen Rang innerhalb der Kunst des Erzählens zuzuerkennen.

Die gesellschaftskritische Thematik in Raabes Erzählen wird als konstante, generelle Problemsituation in der Dissertation von Renate Heuer[120]) stark akzentuiert. Sie analysiert sie in »werkimmanenter Interpretation« an den Stuttgarter Romanen und dem 'Stopfkuchen'. Jedoch erscheint zweifelhaft, wieweit man hier davon, soweit das Werk als Dichtung mit der Vielschichtigkeit ihres Gestaltgefüges verstanden werden soll, reden kann. R. Heuer hat eine Raabes Dichtertum sehr fremde Methode der Analyse und Terminologie gewählt, die, der Soziologie entnommen, zwar äußerst scharfsinnig auf eine systematisch-logische Deduktion und Präzision gerichtet ist, aber oft bedenklich abstrahierend konstruiert, radikalisiert und schwerfällig kompliziert. Diese Methode reduziert auf eine Begrifflichkeit, hinter der das zwischen Rationalem und Irrationalem mehrstimmige Erzählen zu entschwinden droht. Das Grundthema bildet das Spannungsverhältnis zwischen dem auf Werterfüllung angelegten Einzelnen und der schlechten, negativen Allgemeinheit – ein bis zum 'Stopfkuchen' ungelöstes Spannungsverhältnis. Dies Allgemeine wird nicht konkret historisch, sondern typologisch-systematisch als das schlechthin und überhaupt Wertwidrige aufgefaßt. Daran liegt auch gegenüber Raabes Gesellschaftsauffassung eine einseitige Generalisierung. Die bürgerliche Gesellschaft ist für ihn nicht lediglich eine negative Welt. Im 'Hungerpastor' läßt sich die Wertrealisation des »normalen Einzelnen« (Hans Unwirrsch) nur außerhalb der Gesellschaft in der Utopie der Idylle gestalten, während der »exemplarisch Einzelne« (Moses Freudenstein), indem er sich in der Gesellschaft durchsetzt, gerade ihre Negativität repräsentiert. Im 'Abu Telfan' endet die Aggression in der Resignation der Anpassung; sie bestätigt damit die Negativität der Gesellschaft. Die totale Emanzipation von ihr führt zum Prozeß des Verfalls; sie führt im 'Schüdderump' zur todbestimmten Isolierung in der innerseelischen Imagination einer Erfüllung. »Weder der Eintritt des Einzelnen in außerhalb der Gesellschaft bestehende idyllische Bezirke noch seine völlige gesellschaftliche Konformität oder ihr bedingungsloser Abweis ließen ihm die Möglichkeit, Eigendasein zu verwirklichen.« Breiter Raum ist der Interpretation des 'Stopfkuchen', besser der Nachkonstruktion seines sich kompliziert entwickelnden thematischen Gefüges gewidmet. Erst hier gelingt dem Einzelnen, »unter dem Schein der Konformität seine Individualität und ihren Existenzraum« zu errichten und eine Unabhängigkeit vom Allgemeinen dadurch zu erzwingen, daß dessen Prinzipien gegen es selbst gekehrt werden. Stopfkuchen setzt sich gegen die Gesellschaft durch. Die zielsichere Energie dieser Analyse ist bewundernswert; aber sie schließt die Neigung ein, bis zu äußersten Problemspitzen zu radikalisieren und damit von dem konkreten Werk fortzuführen. Man fragt sich, ob noch vom 'Stopfkuchen' gesprochen wird, wenn man als Resultat liest: »Im 'Stopfkuchen' besteht innerhalb der Allgemeinheit der Einzelne nur durch rücksichtslose Beherrschung dessen, was auf seine Beherrschung zielt. Die barbarische Verfügungsgewalt der Gesellschaft über den Einzelnen wird zur bar-

[119]) Siehe oben Anm. 115.

[120]) Renate Heuer, Individualität und Allgemeinheit bei Wilhelm Raabe. Inauguraldissertation Köln 1955, 141 S., Nachweise 17 S., Bibliographie 14 S.

barischen Verfügungsgewalt des Einzelnen über die Gesellschaft verkehrt. In diesem Sachverhalt, der als Bedingung individuellen Seins die Fortsetzung gesellschaftlichen Unrechts in der Haltung des Individuums aufwies, hat die gesellschaftskritische Intention der Gestaltung ihren stärksten Ausdruck gefunden. Noch in der Überwindung gesellschaftlicher Negativität erhält sich diese im Individuum selbst.« Es ist eine Konsequenz der verengten Fixierung auf die Gesellschaftsthematik in dieser Arbeit, daß die Verfasserin die Möglichkeit eines Verständnisses Raabes unter dem Aspekt humoristischer Weltüberwindung bezweifelt, weder Selbst- noch Weltversöhnung, auch nicht in der Form der Resignation, bei ihm auffindet und darin seinen »Realismus« begreift. Zwischen dem schlechten Allgemeinen und dem Einzelnen gibt es keine Versöhnung; aber Raabes Gestaltung des Menschen ist nicht nur in den gesellschaftlichen Horizont eingeschlossen, sondern lebt im größeren Daseinszusammenhang. Darüber fehlt jedes Wort. »Gerade im Verzicht auf jede Konstruktion von Harmonie, in der Intention, den Schein der Möglichkeit einer menschlichen Position auszuschließen, die konfliktloses und ungebrochenes Dasein erlaubt, liegt die realistische Konzeption der Werke Raabes begründet«... »Unter Verzicht auf jede Konstruktion verbindlicher Lebensregeln entwirft die Gestaltung des Raabeschen Werkes das Bild menschlicher Entwicklung, in der sich die Überwindung des Konfliktes zwischen Einzelnem und Allgemeinheit nur als Ziel eines unabschließbaren Prozesses darstellt, dessen Aufrechterhaltung Humanität allererst verwirklicht.« Hier ist, vorwärtsgetrieben durch eine systematisierende Verengung des dichterischen Gehaltes, das Pendel des Raabeverständnisses zu extremer Gegenlage ausgeschwungen. Es ist nicht verwunderlich, daß Wilhelm Emrich, unter dessen Obhut die Dissertation entstand, auf diesem Grunde von Raabe zu Franz Kafka[121]) eine Verbindung schlagen will. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß eine »immanente« Interpretation eines Dichtwerkes nicht lediglich eine einzige Problemanalyse aus dem Gesamt seiner Gestaltung isolieren darf.

Das längst dringliche Bedürfnis nach einer vollständigen, kritischen Ausgabe Theodor Fontanes wird durch die neue Edition 'Sämtliche Werke', besorgt von Edgar Gross[122]), nicht befriedigt. Die bisher vorliegenden acht Bände umfassen das abgeschlossene Erzählwerk, das Fragment 'Mathilde Möhring' einbeschlossen. Eine Vorbemerkung begründet den Text auf den Erstausgaben, »wo nötig«, auf Erstdrucken in Zeitschriften oder auf Manuskripten. Doch fehlt ein Nachweis betreffender Stellen; zudem häufen sich im Text Nachlässigkeiten und Fehler. Eine exakte chronologische Reihenfolge der einzelnen Romane und Novellen ist nicht beabsichtigt. Der Anhang beschränkt sich auf kurze würdigende Nachworte, die nichts Neues bringen, auf eine in jedem Band wiederkehrende, höchst magere biographische Skizze und auf Wort- und Sacherklärungen, die auf Genauigkeit im Faktischen oder philologische Akribie überhaupt keinen Anspruch erheben (kleine Auswahl von Errata: Bd. 1: montarde statt mourtarde; fêche statt fâche; desapprendré statt désapprend; préjugés statt préjuges. Bd. 2 cassées statt cassés, toujuors statt toujours usf.). Es wimmelt von Fehlern. Zwei weitere Abteilungen, die 'Wanderungen durch die Mark Brandenburg' und Fontane als Autobiograph, Lyriker und Kritiker, sind angekündigt. Daß der 20. Band ('Li-

[121]) Wilhelm Emrich, Franz Kafka, Athenäum Verlag, Bonn 1958, S. 29.

[122]) Theodor Fontane, Sämtliche Werke, 1. Abteilung. Das Gesamte Erzählende Werk. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Edgar Groß, 8 Bde., Nymphenburger Verlagsanstalt, München 1959, Bd. 1 668 S., Bd. 2 414 S., Bd. 3 427 S., Bd. 4 397 S., Bd. 5 248 S., Bd. 6 319 S., Bd. 7 452 S., Bd. 8 374 S.

terarische Essays und Studien') von Kurt Schreinert herausgegeben werden soll, erregt angesichts der Mängel des bisher Vorgelegten zuversichtlichere Erwartungen. Denn hier wird Verschollenes, um dessen Rückentdeckung Charlotte Jolles[123]) sich im Zusammenhang des Fontane-Artikels im 'Goedeke' seit Jahren intensiv bemüht hat, neu zugänglich werden. Das Resultat ihrer höchst mühevollen und dankenswerten Arbeit liegt in dem Verzeichnis seiner Veröffentlichungen zwischen 1839 und 1858/59 in 21 publizistischen Organen vor – einer künftig unentbehrlichen biographischen und literarischen Dokumentation.

Hoffentlich wird K. Schreinert sich auch der für die Gesamtausgabe angekündigten drei Briefbände annehmen. Seine bereits berühmt gewordene und vielerorts gewürdigte Ausgabe von Fontanes Briefwechsel mit Georg Friedländer (1884–1898)[124]) bedeutet dafür die vorzüglichste Legitimation. Diese Ausgabe ist befruchtend in die internationale Forschung eingegangen; sie hat der Erscheinung von Autor und Werk noch differenziertere Akzente und Veränderungen mitgeteilt. Die längst als falsch erkannte Formel vom »Heiteren Darüberstehen« ist endgültig widerlegt. Es heißt schlecht zu lesen, wenn man in diesen Briefen noch »eine sonnige Heiterkeit« Fontanes entdeckt[125]). Die 276 Briefe bezeugen nicht nur viel persönliche innere Leiden, Verbitterungen, die bis in die Jugendkämpfe zurückgingen und Fontane sehr reizbar machten, nicht nur ein sehr gefährdetes und achtsames Ringen um ein durchhaltendes Gleichgewicht. Sie bezeugen ebenso eine beständig bedrohte, relativierende Balance im zeitlichen Spannungsfeld zwischen dem Alten und Neuen, die im Alter mehr und mehr sich dem Jungen, Zukünftigen, selbst kommenden Revolutionen näherte und begreifen läßt, in welchem Umfange der Typus des Zeitromans Fontanes aus dieser Stellung innerhalb der zeitgeschichtlichen Übergangs- und Widerspruchsbewegungen seine ihm eigene Form empfing. Paul Böckmann[126]) hat im besonderen diesen Briefwechsel zum Fundament seiner Interpretation der spezifischen Struktur des Zeitromans von Fontane gemacht; er hat entwickelt, wie die Gestaltung des individuellen Menschen in der Zeitbewegung ihm zur dichterischen Gestaltung half – im Gegensatz zu dem jungdeutschen Zeitroman, der den Menschen nur zum abstrakten Typus geschichtlich-zeitlicher Bewegungen prägte, ihn damit als lebendige Individualität innerhalb der Relativierungen und Ambivalenzen der sich wandelnden Zeitlichkeit verfehlte. Vor allem überraschte die scharfe Zeit- und Gesellschaftskritik der Briefe, ihre heftige, ironische und zornige Diagnose der Sozialstruktur der Zeit, ihre »tiefe skeptische Erregtheit«, wie K. Schreinert formuliert. Der alte Fontane zeigt sich im schroffen Kampf gegen alles Unzeitgemäße, Überständige, Scheinhafte, vor allem gegen den Adel, die regierenden Schichten, ebenso gegen den Bourgeois im Groß- und Kleinformat. Durchweg verraten die Briefe eine bisher nicht derart intensiv wahrgenommene Scharfsicht, Radikalität und Aggressivität des gesellschaftskritischen Engagements und eine weit komplexere Psychologie, als sie dem geläufigen Bild vertraut schien. Noch deutlicher als bisher wird der »passionierte Briefschreiber von höchster Vollendung«, den

[123]) Charlotte Jolles, Zu Fontanes literarischer Entwicklung. Bibliographische Übersicht über seine Beiträge in Zeitschriften, Almanachen, Kalendern und Zeitungen 1839 bis 1858/59. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft IV, 1960, S. 400–424.

[124]) Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedlaender, herausgegeben und erläutert von Kurt Schreinert, Quelle & Meyer, Heidelberg 1954, 400 S.

[125]) Hermann Uhde-Bernays, Fontanes Briefe an Friedlaender, Deutsche Rundschau 80, 1954, S. 941 ff.

[126]) Paul Böckmann, Der Zeitroman Fontanes, Der Deutschunterricht (Zum Problem des literarischen Realismus) 11, 1959, S. 59–81.

Schreinerts Einleitung sehr gut beschreibt. Fontane pflegte sein talent épistolaire mit Sorgfalt, so daß seine Briefe selbst Literatur wurden – mit vielen Übergängen in das Erzählwerk. Sie sind Beispiele einer »realistischen«, sehr persönlichen Annäherung von Kunst und Leben. Schreinert erläutert das unmittelbar Stimmungshafte, »dieses souveräne Spiel mit augenblicksgeborenen Stimmungen, Ansichten und Meinungen, das die Betrachtungen gern zur allgemeingültigen Maxime, zur abschließenden Sentenz zuspitzt«... »Bekundung einer geistig, wenn auch nicht stimmungsmäßig unabhängigen Individualität«, die die pointierten, paradoxen Beleuchtungen bis in die Wendung zum Karikierten und auch um den Preis widersprüchlich schwankender Urteile und Stimmungsausbrüche liebte. Trotz dieser Nähe der Briefe zum Erzählwerk lassen sie einen »anderen« Fontane sehen.

Damit wird ein zentrales Fontane-Problem aufgeworfen. Ist Georg Lukács'[127]) These von der Halbheit des bürgerlichen Schriftstellers berechtigt, der resigniert, infolge seiner Klassengebundenheit, vor Erkenntnissen anhielt, die versprachen, für ihn »objektiv unlösbare Probleme« der Gesellschaft zu lösen? Wich der Erzähler vor den Konsequenzen, ja, vor der Publikation seiner Gesellschaftskritik aus? Milderte er sie, weil er von Erlös und Publikum, von der Zustimmung der Zeitgenossen abhängig war? Lebte er unter Masken, subjektiv ehrlich, doch im objektivierenden Werk gehemmt durch den Druck bürgerlich-gesellschaftlicher Mächte und durch seine eigene Gebundenheit an diese Gesellschaft? Claude David hat diese Widersprüchlichkeit in einem geistvollen Aufsatz[128]), der um so höher zu schätzen ist, da Fontane in Frankreich noch nicht zu den bekannten Autoren von Rang gehört, bezeichnet. »Ce conservateur ne cesse d'illustrer le déclin des valeurs; ce démystificateur ne cesse de montrer la puissance de la convention et de la règle morale... Fontane celèbre dans ses oeuvres ce qu'il reprouve dans ses lettres; il exalte en privé les mérites du temps présent, mais il chante un passé qu'il sait condamné. Il semble qu'il existe un divorce entre ce qu'il estime et ce qu'il persiste malgré lui à aimer, entre ce qu'il trouve bien et ce qu'il trouve beau, entre sa raison et son sentiment esthétique.« Dieses Schwanken zwischen der Kritik am Aristokratisch-Alten und seiner ästhetischen Neigung zu ihm ist bekannt. Aber es enthält noch keine Antwort auf unser Problem. Vielmehr läßt trotz der »realistischen« Annäherung von Kunst und Leben, die selbst das Leben romanhaft, wie in Romansituationen sehen und in den Briefen die Stimmen der alten Briest und Stechlin vernehmen läßt, gerade der Kontrast dieser Briefe erkennen, wie das fiktionale Erzählen bei Fontane seine eigenen Ansprüche erhebt, die dem Leben die Kunst, der subjektiv unmittelbaren Meinungsäußerung das Andersartige der ihr zugehörigen ästhetischen Gesetze entgegenstellten. Der »Realist« Fontane hielt an der ästhetischen Eigengesetzlichkeit und Verantwortung des Kunstwerks fest. Er gab es nicht an die Abbildung des Tatsächlichen preis, sondern bewahrte ihm eine ästhetische und darin im höheren Sinne »humansoziale« Verpflichtung. Es ist an der Zeit, die Fontane eigene Ästhetik sowohl in ihrer Entwicklung, ihrer persönlichen Durchprägung wie im Zeitzusammenhang monographisch darzustellen. Sie würde davon zurückhalten, biographisch, psychologisch oder soziologisch als Widerspruch oder Halbheit zu deuten, was ein Resultat künstlerischer Entscheidungen war, die das objektive Kunstwerk aller noch so begründeten Subjektivität im Verhältnis zu Leben, Zeit und Gesellschaft

[127]) Georg Lukács, Der alte Fontane, Deutsche Realisten, a.a.O. S. 262–307.

[128]) Claude David, Theodor Fontane ou la Crise du Réalisme, Critique 127, 1957 S. 1011ff. Das mehrschichtige Verhältnis zur Revolution von 1848 erörtert Pierre Grappin, Théodore Fontane et la Révolution de 1848, Études Germaniques 13, 1958, S. 18–31.

gegenüberstellten. Fontanes Widersprüche und »Verklärungen« haben nichts mit Stimmungen oder Ressentiments, sondern mit den von ihm behaupteten eigenen Forderungen der objektivierten künstlerischen Form zu tun.

Eine Vermehrung populärer Ausgaben beweist die gegenwärtig rege Zuwendung zu Th. Fontane, die sich gern auf Thomas Manns Zeugnis beruft. Zwei Bände hat bisher Kurt Schreinert[129]), gestützt auf die ersten Buchausgaben und mit einer sympathischen Lebens- und Werkskizze einleitend, vorgelegt. Die Auswahl-Ausgabe[130]), die Walter Keitel mit einem einfühlsamen, um die Nachzeichnung der seelischen Struktur des Dichters beredt bemühten Essay begleitet, stellt sich als ein »Resumé« dessen vor, was der Herausgeber als »ganz und gar Fontane«, »de tout mon cœur« versteht. Die Konzentration auf zwei Bände forderte Opfer; ungern vermißt man 'Schach von Wuthenow', 'Cécile', 'Die Poggenpuhls', 'Mathilde Möhring'. Zu knapp erscheint die Auslese der Lyrik. Dafür bucht man als Gewinn die Aufnahme eines Bündels Theaterkritiken (1871/90), einer kleinen Auswahl aus den 'Wanderungen' und Briefen und, besonders dankenswert, die Aufnahme von Entwürfen zu 'Allerlei Glück', schließlich von 'Meine Kinderjahre'. Die Ausgabe hat ein eigenes Gesicht. Ihre Textgestaltung zeigt die bei den Hanser-Editionen gewohnte Verläßlichkeit, obwohl Bd. 1 unglücklich auf der ersten Seite gleich mit Druckmalheurs beginnt (Dougla, Janr.). Sehr sorgsam ist die ausführliche biographische Zeittafel gearbeitet. Den »Feuilletonisten« stellt in knapper Auswahl und in der lockeren Form des Lesebuches anhand von Auszügen aus den 'Wanderungen', den Reise- und Kriegsbüchern, aus Briefen und mit wenigen Altersgedichten unter dem Titel 'Blick in die Zeit' Cristfried Coler[131]) vor. Die Einleitung, G. Lukács folgend, betont Fontanes gesellschaftskritischen »Realismus«, seinen soziologischen Scharfblick, seine wechselnden Urteile über die alte Gesellschaft und neue sozialistische Bewegung, bewahrt jedoch eine undogmatische Offenheit zur Vielschichtigkeit seiner Positionen zwischen Balladenromantik, bitterer Skepsis und toleranter Ironie, zwischen Adel und Sozialdemokratie. Höchst willkommen, ja unentbehrlich ist die von Hermann Fricke ausführlich zusammengestellte Biographie in Daten[132]). Der Nachlaß Fontanes ist durch die Kriegsfolgen schwer geschmälert worden; zu den unersetzlichen Verlusten zählen offenbar die Tagebücher von 1852 bis 1898, von denen nur ein Bruchstück (14. 12. 1855 bis 21. 11. 1856) bisher wieder aufgetaucht ist. Eine Abschrift der Tagebücher der italienischen Reisen wird im Schiller-Museum Marbach und in Potsdam aufbewahrt. Fricke, langjähriger vorzüglicher Fontane-Forscher, hat Auszüge und Abschriften aus dem verlorenen Bestande, ebenso anderes ungedrucktes Material seiner Chronik eingearbeitet. Sie

---

[129]) Theodor Fontane, Gesammelte Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Kurt Schreinert. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1960. Bisher Bd. 1 (Einführung, Schach von Wuthenow, Irrungen, Wirrungen, Unwiederbringlich) 574 S., Bd. 2 (Stine, Frau Jenny Treibel, Effi Briest) 583 S.

[130]) Theodor Fontane, Werke, 2 Bde., herausgegeben von Walter Keitel, Carl Hanser Verlag, München o. J., Bd. 1, 1055 S., Bd. 2, 1309 S.

[131]) Theodor Fontane, Blick in die Zeit. Aus wenig bekannten Schriften. Auswahl und Einführung Dr. Cristfried Coler. Nationales Erbe Bd. 5, Verlag der Nation, Berlin. Zweite Auflage 1959, 284 S.

[132]) Theodor Fontane, Chronik seines Lebens. Zusammengestellt von Hermann Fricke, Arani Verlag GmbH, Berlin-Grunewald 1960, 96 S. Das Theodor-Fontane-Archiv an der Brandenburgischen Landes- und Hochschulbibliothek in Potsdam hat soeben ein gut illustriertes Bestandsverzeichnis (Teil 2) der Literatur von und über Fontane, soweit in ihrem Besitz, veröffentlicht. (Potsdam 1960, 68 S.) Die Publikation einer Übersicht über die dort befindlichen Handschriftenbestände und Abschriften wird angekündigt.

hat über die Vermittlung von Fakten, Daten und Zitaten hinaus das gerechtfertigte Ziel, das Legendenhafte in den vorliegenden Biographien, das teilweise bereits auf Tendenzen des Dichters und eine »spätere Familiendiplomatie« zurückgeht, durch größere Zuverlässigkeit zu widerlegen. In der Tat ergeben sich wesentliche Aufschlüsse; sie bezeugen einen langen, mühsamen Lebenskampf Fontanes, ein zähes, immer wieder aufgezwungenes Ringen um eine bescheidene Existenz, die Anstrengung, mit der er widrigen Umständen Zeit und Freiheit für seine eigentlichen Arbeiten abkämpfte. Sie gibt zugleich zahlreiche Hinweise auf bisher wenig beachtete journalistische Arbeiten. Das Verlangen nach einer aus dem Detail des Lebens gearbeiteten Biographie wird angesichts dieser Veröffentlichung um so dringlicher[133]). Druckfehler (Möricke statt Mörike, Kesington statt Kensington, Melburne statt Melbourne u.a.) wird eine hoffentlich bald nötige zweite Auflage beseitigen. Nützlich, wenn auch nur mit kritischen Vorbehalten verwendbar, ist die von Hans-Heinrich Reuter bearbeitete Sammlung der 'Schriften zur Literatur'[134]). Sie bringt unter Auslassung des Lyrikers und seiner Reflexionen teilweise schlecht zugängliche kritische Aufsätze, weiterhin Theaterkritiken, einige Gedichte mit literarischen Themen, Auszügen aus Tagebüchern und Briefen. Die Auswahl, bestimmt nach »der Bedeutung, die den einzelnen Äußerungen Fontanes zur Literatur ... für unsere Zeit zukommt«, nimmt leider Kürzungen, Auslassungen in den Texten vor; der Alexis-Essay erscheint in der Nachlaßfassung. Neues, Überraschendes bietet der Band nicht; er verstimmt durch tendenziöse Aktualisierungen. Reuter bemüht sich in der fleißigen, ausführlichen Einleitung, Fontane zum Repräsentanten einer »realistischen Literaturkritik mit einer progressiven ideologischen Entscheidung« zu machen. Zwar unter Abstrichen: Fontane stellt nicht oder nur ungenügend die Frage nach dem gesellschaftlichen Inhalt des Kunstwerkes, er verkennt die »soziale Funktion der Kunst als Waffe«, er verfällt ideologischen, damit also ästhetischen Fehlentscheidungen, er durchschaut nicht die historische Dialektik in der Entwicklung des deutschen Bürgertums und er begreift nicht den Klassencharakter und Klasseninhalt der Kunst. Kurz: Fontane war nur ein fortschrittlicher Bürger, kein Marxist. Gleichwohl betont Reuter die realistische Progressivität des Literaturtheoretikers, zumal um 1853 und mehr noch im Alter, obwohl ihm auch da das gesellschaftliche Resultat des Naturalismus nicht aufging. Was der Theoretiker verfehlte, glich jedoch nach dieser Interpretation, die allerdings den Beleg am gestalteten Werk ausläßt, der Erzähler aus. »Das poetische Werk Fontanes ist unentbehrliches Korrektiv seiner Literaturkritik.« Das ist richtig – aber unter anderem Aspekt. Fontane war zuerst Dichter, seine Kritik folgte den Gesetzen dieses Dichtertums und sie empfing, bei aller Zeitoffenheit, aus ihm ihre entscheidenden Antriebe. Das gestaltete Werk erhellt die Subjektivität, die Vielstimmigkeit, die fluktuierenden Wechsel seiner kritischen Urteile und ihre vornehmlich ästhetischen Impulse und Perspektiven. Fontane war in seinem Dichtungsverständnis zuerst Künstler; darauf basierte seine »Theorie«, nicht auf ideologischen Prinzipien. Reuter übergeht dies nicht, aber er ordnet den Künstler immer wieder dem Gesellschaftskritiker unter. Man liest erstaunt: »Die Kunst wird zu einer Waffe in den Händen des alten Fontane«. Das heißt allerdings, das Verständnis seines Künstlertums schon im Ansatz zu

[133]) Vgl. Richard Samuel, Theodor Fontane. A.U.M.L.A. Journal of the Australian Universities, Modern Language Association 2, 1954. »Germany herself has administered Fontane's heritage with considerable slackness« (S. 6).

[134]) Theodor Fontane, Schriften zur Literatur, herausgegeben Hans-Heinrich Reuter, Aufbau Verlag, Berlin 1960, 593 S.

verfehlen. Tröstlich ist, daß in den Texten Fontane selbst diese einseitigen Thesen und Formulierungen widerlegt. Hervorzuheben ist der sorgfältig durchgearbeitete, umfangreiche Anmerkungsteil.

Joachim Biener[135]) spitzt dies noch mehr zu. Er ist angestrengt bedacht, Fontane als einen systematisch denkenden Literaturtheoretiker darzustellen, der seit der Zeit nach 1848/49 bis zu seinem Tode wesentlich einer gleichen Meinung war; d. h. er begriff den Realismus als eine »Spiegelung objektiver Wirklichkeit«, als Wiedergabe des »Typischen« in »realistisch-humanistischer« Form und verstand unter dem Typischen das »Normale und Gesunde« und damit natürlich die »Gesellschaftlichkeit« der Literatur. Zwar müssen Wandlungen, selbst »ideologische« Widersprüche zugegeben werden; dennoch behauptet der Verfasser eine »seltene ... Einheit des Standpunktes, der Erkenntnis und der Weltanschauung« für Werk und Leben Fontanes. Wenn er von dieser Leitlinie abweicht, zieht er sich die ernste Mißbilligung des Verfassers zu. Das gilt für sein Unverständnis gegenüber dem »Klasseninhalt« der Literatur, für sein Verschweigen des sozialkritischen Charakters des Naturalismus; es gilt für seine bedenkliche Neigung zum Primat des Ästhetischen, zum »Kult des Schönen«, für sein unberechtigtes Verlangen nach »Verklärung«, für seine spätbürgerlich angekränkelte Unterscheidung zwischen Dichtung und Literatur und seine ebenso spätbürgerlich-dekadente Abneigung gegen eine Ideologie in der Kunst; schließlich für seine »Infektion« durch naturalistische Anschauungen wie den »Determinismus«. Der Verfasser reiht Zitat an Zitat; aber er legt sie willkürlich, mit vorbestimmter Teleologie aus. Man findet gelegentlich verblüffende Urteile über den Erzähler, der z. B. 'Vor dem Sturm' und 'Stechlin' durch seine subjektive Kritiklosigkeit zur Belletristik absinken ließ. Schwerlich wird man Aufschlüsse zur Literaturtheorie von einem Verfasser erwarten, der so naiv den Realismus als »Er-Klärung des Lebens mit den Mitteln der Kunst« versteht. »Denn bekanntlich kann der realistische Künstler prinzipiell zu den gleichen Ergebnissen gelangen wie der Wissenschaftler. Während dieser als Theoretiker die Gesetzmäßigkeiten in Natur und Gesellschaft erkennt und abstrakt formuliert, vermag der realistische Dichter die bewegenden Kräfte der geschichtlichen Entwicklung als Gestalter zu veranschaulichen.«

Wenig ergiebig sind die spärlichen monographischen Untersuchungen in der Berichtzeit. Die Göttinger Dissertation von Helga Ritschler[136]) über Fontanes politische Gedankenwelt bringt kaum Neues. Breit gestützt auf autobiographische und briefliche Zeugnisse, weist sie nach, in wie geringem Maße bei Fontane von einem spezifisch politischen Bewußtsein gesprochen werden kann. Sie entwickelt sein kritisches Verhältnis zu Staat und Gesellschaft aus der Psychologie seiner schwierigen, notdürftigen Jugend- und Frühgeschichte; sie datiert das Ende seiner politischen Labilität und Unsicherheit, die sich in raschen Wechseln, unklaren Extremlagen, schwankenden emotionalen Frontstellungen bis zum Anschein des Unzuverlässigen manifestierte, seit seinem in England reifenden geschichtlichen Bewußtsein. Treffend wird das Widerspruchsvolle in Psychologie und Denken Fontanes herausgearbeitet, das vor jeder Harmonisierungstendenz, auch im Ideologischen, warnen muß. Sein geschichtliches Bewußtsein, nicht ohne romantisches

[135]) Joachim Biener, Fontane als Literaturkritiker. Wir Diskutieren. Eine Schriftenreihe. Herausgegeben von Fritz Zschech, Heft 4, Greifenverlag zu Rudolstadt 1956, 113 S.

[136]) Helga Ritschler, Fontane. Seine politische Gedankenwelt. Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Heft 8, Musterschmidt, Wissenschaftlicher Verlag, Göttingen 1953, 159 S.

Timbre und zugleich aus der aktuellen Erfahrung der Zeitlichkeit zwischen Altem und Neuem und ihren Relativierungen genährt, ließ ihn letzthin im Politischen primordial das Menschliche, im Generellen das einzeln und konkret Tatsächliche wahrnehmen und, bei aller Kritik, das historisch Gewordene als Damm gegen das Fragwürdige unabsehbarer revolutionärer Emanzipationen anerkennen. Eine Arbeit von Adelheid Bosshart[137]) bespricht liebevoll, auch auf sprachliche Eigentümlichkeiten achtend, 'Vor dem Sturm', die 'Novellen' und 'Schach von Wuthenow', ohne allerdings etwas bemerkenswert Neues zu entdecken oder einen Versuch der Zuordnung zum Formenkomplex des historischen Erzählens im Realismus der zweiten Jahrhunderthälfte zu wagen. G. Lukács[138]) wandte gegen 'Vor dem Sturm' ein, Fontane habe durch sein Verkennen der »wirklich progressiven« Tendenzen der Befreiungskriege und der »plebejisch-rebellischen« Elemente der Bewegung, die Raabe besser begriffen habe, sein Thema im Ideengehalt verfehlt. Erst in 'Schach von Wuthenow' habe der »echte« Fontane mit jener »tödlich treffenden« Kritik am Preußentum eingesetzt, die in 'Effi Briest' gipfele. Der historische Erzähler habe eine entschiedenere Stellungnahme bezogen als der zeitgenössische Erzähler, der bei »privaten, rein persönlichen Schicksalen« verharrte, nur in ihnen die Folgen des Preußentums zeigte. Lukács sieht im Fontane des 'Schach von Wuthenow' und Raabe der 'Gänse von Bützow' die verwandten »Vorläufer des streitbaren Humanismus der imperialistischen Periode«. Adelheid Bosshart hat sich die Auseinandersetzung mit diesen einseitig überspitzten und reduzierenden Thesen entgehen lassen; es wäre nicht allzu schwierig gewesen, sie durch eine immanente Werkinterpretation zu widerlegen.

Einen kleinen Beitrag zur Literaturkritik Fontanes bietet Kurt Schreinerts[139]) Erörterung seines Verhältnisses zu Jean Paul, das freilich »nicht eben sehr eng war und nicht sehr tief sein konnte«, sich vielmehr im allgemeinen Urteilsrahmen der Zeit hielt. Den Aufsatz begründete die Veröffentlichung von zwei Aufzeichnungen Fontanes über Jean Paul und L. Sterne aus dem Besitz des Archivs in der Brandenburgischen Landes- und Hochschulbibliothek in Potsdam. Liselotte Lohrer[140]) publiziert mit sehr präzisem Kommentar die Briefe Fontanes zwischen 1847 und 1891 an Hermann Hauff, den Herausgeber des 'Morgenblatt', und Georg von Cotta und liefert damit einen sehr interessanten Beitrag zur Biographie und Verlagsgeschichte. Weitere Briefveröffentlichungen stehen bevor[141]). Auf ihrer Grundlage wird die bisher nicht befriedigend gelöste Aufgabe einer Biographie Fontanes neu gestellt. Mit ihr verbindet sich, gestützt auf eine vollständige Verfügung über die Essays und Kritiken Fontanes, das schon erwähnte Bedürfnis nach einer historischen und systematischen Darstellung seiner Ästhetik. Von ihr aus würde sich ein Weg zur Strukturanalyse seines Erzählens öffnen, die die schwankenden Formbegriffe Gesellschaftsroman und Zeitroman klärt. Neben den durch P. Böckmann gegebenen Ansatz gesellt sich vorbereitend eine Studie von Gerhard

---

[137]) Adelheid Bosshart, Theodor Fontanes historische Romane, Verlag P. G. Keller, Winterthur 1957, 99 S.

[138]) G. Lukács, Der historische Roman, a. a. O. S. 279ff.

[139]) Kurt Schreinert, Fontane und Jean Paul. In: Festgabe für Eduard Berend zum 75. Geburtstag, a. a. O. S. 160–170.

[140]) Liselotte Lohrer, Fontane und Cotta, ebd. S. 439–466.

[141]) Fontanes Briefe an den märkischen Historiker F. W. Holtze hat Jutta Neuendorff-Fürstenau in Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft Bd. IV, 1960, S. 356–376 veröffentlicht. Sie beleuchten Fontanes Arbeit an den 'Wanderungen'. Nachträge zum Briefwechsel (an Rodenberg, Bleibtreu u. a.) bringt ebd. S. 377–399 Kurt Schreinert, Allerlei Ungedrucktes über und von Theodor Fontane.

Friedrich[142]) über das Problem der Glücksthematik in 'Irrungen, Wirrungen', die die Fragwürdigkeit analysiert, in der Fontane sowohl die Gesellschaft wie einen Rückgang nur auf die Stimme des menschlichen Herzens sieht, und die letzthin in diesem Roman zur »Ausweglosigkeit der menschlichen Situation«, deren Unlösbarkeit unter den gegebenen zeitlichen Verhältnissen führt. Förderlich ist die Untersuchung von Mary E. Gilbert[143]) über die dichterische Durchbildung der thematischen Struktur von 'Effi Briest', ihrer engen Verflechtung von Themen und Symbolen. Gilbert zeigt, wie im Stil des Realismus ein sehr subtil organisierendes Formbewußtsein fähig wurde, zum dichterischen Erzählen und Fügen zu führen. Diese Formkunst erhellt in subtilen Beobachtungen das Fontane-Kapitel in Herman Meyers Zitat-Untersuchungen[144]). Vornehmlich an 'L'Adultera' und an 'Stechlin' analysiert er mit aufmerksamem, sensiblem Stil- und Sprachverstehen die Funktionen und Leistungen des Zitats bei Fontane: als Element des Gesprächs, der individuell und gesellschaftlich charakterisierenden Redeweisen, als subtile Nuancierung innerhalb der Grenzen eines reduzierten Spielraums, als Mittel realistischer Treffkraft, der tektonischen Bindung, der leitmotivischen Erhellung und »Poetisierung«, als Form der gesellschaftsbezogenen Kultur- und Bildungskritik und der ironischen, leicht parodierenden Beleuchtungen. Das Zitat beleuchtet Fontanes nuanciertes Bewußtsein der Stilwerte, der kulturellen Atmosphäre des Wortes, der spiegelnden Sprachzusammenhänge, das, zunehmend mit der Reife seiner Erzählkunst, im 'Stechlin' gipfelt. Im Zitat manifestiert sich eine »neuartige realistisch-mimetische Kraft« von Fontanes Erzählen, die zur Kunstleistung in »rätselhafter Modelung« nuancenreich instrumentiert wird. Meyers stets die sorgsame Detailanalyse zu Grundwerten der Erzählkunst öffnende Darstellung erfüllt sein Ziel, eine Vorstellung von dem sehr subtilen, schwer durchschaubaren »Wunder der erzählerischen Technik« Fontanes zu vermitteln.

Von der seit langem erwarteten Historisch-Kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke C.F. Meyers liegen bisher, von Alfred Zäch bearbeitet[145]), die Bände 10 ('Jürg Jenatsch') und 11 (Novellen I, 'Das Amulett', 'Der Schuß von der Kanzel', 'Plautus im Nonnenkloster', 'Gustav Adolfs Page') vor. Beide Bände lassen der Bewältigung dieser vornehmlich für das lyrische Werk schwierigen Aufgabe[146]) mit großem Vertrauen entgegenblicken, da hier verantwortungsbewußt, mit einer minutiösen Sachlichkeit und einem hohen Maß philologischer Exaktheit eine vorzügliche Editionsarbeit geleistet wird.

Eine präzise Auskunft begründet jeweils die Eingriffe des Herausgebers bei der Textgestaltung – je nach der letzten Textrevision durch C.F. Meyer. Die Eingriffe beschränken sich darauf, sie orthographisch, doch nur wenn es der Satzrhythmus

---

[142]) Gerhard Friedrich, Die Frage nach dem Glück in Fontanes Irrungen, Wirrungen. Der Deutschunterricht (Der Roman im Unterricht I) 11, 1959 S. 76–87.

[143]) Mary E. Gilbert, Fontanes Effi Briest, ebd. S. 63–75. Vgl. auch Marianne Zwerner, Zur Technik von Fontanes Irrungen, Wirrungen, Monatshefte, Wisconsin 45, 1953, S. 25–34.

[144]) Herman Meyer, Anm. 117, S. 155–185.

[145]) Conrad Ferdinand Meyer, Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Benteli Verlag, Bern 1959, bisher Bd. 10, 412 S., Bd. 11 (Novellen I) 344 S.

[146]) Hans Zeller, Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen. Euphorion 52, 1958, S. 356–377. Die Schwierigkeit der Aufgabe schärft auch Jonas Fränkel in 'Textverwitterungen in C.F. Meyers Gedichten' und 'Meyers Huttendichtung' ein. Dichtung und Wissenschaft, a.a.O. S. 195–208.

zuläßt (z.B. wird getrennte Schreibung wie »unberechtigter Weise« beibehalten) oder die besondere Qualität eines Fremdwortes (z.B. Compagnie, Canal, secret, Victorie) nicht gestört wird, den gegenwärtigen Regeln anzupassen. In der Interpunktion, die bei Meyer oft inkonsequent ist, wird eine Vereinheitlichung durchgeführt, die dem im Text überwiegenden Gebrauch folgt. Spätere Korrekturänderungen durch Betsy Meyer (seit 1892) werden abgesondert. Es folgen ein Abriß der Entstehungsgeschichte, gestützt auf die Briefzeugnisse, ein kurz kommentiertes Quellenverzeichnis mit Auszügen, der Abdruck erhaltener historischer Vorstudien, das Verzeichnis der Handschriften, darunter auch der dramatisch formenden Entwürfe, und der Drucke, schließlich die Lesarten, die die Textgeschichte verfolgen lassen, und Sach- und Worterklärungen, die in begrenztem Umfang bleiben. Glücklich erscheint die Wiedergabe von handschriftlichen Entwürfen (mit Faksimile-Proben), die die Entstehung (z.B. 'Gustav Adolfs Page' Bd. 11, S. 289ff.) des Textes und des Dichters feilende Arbeit überblicken läßt.

Philologische Intentionen liegen hingegen der Herausgabe des 'Jürg Jenatsch' in der Serie 'Romane der Weltliteratur' fern[147]). Hans Mayer hat ihr ein Nachwort beigefügt, das den Roman in die Geschichtszeit der deutschen Nationalbewegung und einen spätbürgerlichen Geschichtspessimismus einfügt, der, bei Schopenhauer wie bei Burckhardt abgezeichnet, durch die Fragwürdigkeit des nur »von oben« gelenkten Einigungsvorgangs besonderen Antrieb empfing und sich im Problem von Macht und Persönlichkeit in der Geschichte kristallisierte. So wird die »Faszination des Bösen«, das Vieldeutige, Unentschiedene der Jenatsch-Gestaltung mit dem Reflex der aktuellen Geschichte, der Figur Bismarcks zusammengesehen. Das in dem Roman sich darstellende Geschichtsbild wird als »Ausdruck damaliger bürgerlich-konservativer Empfindungen«, als »eine philosophische Widerspiegelung kapitalistischer Entwicklung im Übergang von der liberalen zur imperialistischen Etappe« mit Hinweis auf G. Lukács' Thesen zum historischen Roman interpretiert. Mayer betont eine formale Nähe zu Flaubert, zugleich die Prägung einer »determinierten und rückblickenden« Erzählform als Ausdruck des gebrochenen Verhältnisses des Erzählers zur Wirklichkeit, das an die Stelle der epischen Aktion zwar kunstvolle, aber weitgehend statische »lebende« Bilder in erstarrten Gruppierungen treten läßt, – Zeichen einer »zu Ende gehenden Gesellschaftsform und Kunstgesinnung«, der gleichwohl Meyer noch einmal eine »gewaltige Gestaltungskraft« entgegenzusetzen vermochte. Lily Hohensteins umfangreiche Biographie Conrad Ferdinand Meyers[148]), gestützt auf ein minutiös ausgeschöpftes Materialfundament, veröffentlicht mit Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, deckt auf, was der um Diskretion, Pietät und Selbstschutz bemühte Dichter, seine Schwester Betsy und, ihnen folgend, die früheren Biographen verhüllt haben oder haben sollen. Die Tragik im Leben Meyers wird in diesem Buch erschreckend, wenn auch, zumal angesichts eines geringen erhaltenen Quellenmaterials allzu pointiert herausgearbeitet; L. Hohenstein bemüht sich, von Meyer das Verdikt des Pathologischen zu nehmen, um desto profilierter das Märtyrertum der spannungsüberladenen dichterischen Seele darzustellen, die das wehrlose Opfer ihrer Umgebung wurde. Das zentrale Thema der Biographie ist die Leidensgeschichte von Conrad Ferdinand Meyer und seiner Schwester zwischen zwei Frauen: der Mutter und der späteren Frau des Dichters,

---

[147]) Conrad Ferdinand Meyer, Jürg Jenatsch, Romane der Weltliteratur. Nachwort von Hans Mayer, Aufbau Verlag, Berlin 1956, 301 S.

[148]) Lily Hohenstein, Conrad Ferdinand Meyer, Athenäum Verlag, Bonn 1957, 404 S.

die ihn beide, aus mißverstehender Fürsorge, in sich problematische Charaktere, fremd seinem Künstlertum und dessen Bedingungen, »vergewaltigt« haben. L. Hohenstein legt die verhängnisvolle Jugendgeschichte Meyers vornehmlich der Mutter zur Last; sie findet die Schuld an der Verstörung des späten Meyer bei seiner Gattin, die ihn gewaltsam von seiner Schwester, der allein Verstehenden, Helfenden und selbst Führenden, trennte. Das letzte Kapitel trägt mit grausamer Ironie die Überschrift »Das Satyrspiel«. Das Verdienst des Buches liegt in der mikroskopischen psychologischen Analyse dieser Lebensverkettungen; es wird dadurch eingeschränkt, daß der schriftstellerische Impuls der Verfasserin sich zu bereitwillig in ein romanhaftes Erzählen und Ausdeuten, damit auch stilistisch in einen emotionalen Überschwang verführen läßt. Von den methodischen und sachlichen Erkenntnissen der gegenwärtigen Literaturwissenschaft ist das Buch nicht berührt. Das dichterische Werk Meyers wird allzu direkt zum Lebenszeugnis, es wird aus seiner eigenen ästhetischen Seinsstufe herausgelöst, viel zu unvermittelt als eine Spiegelung eigener Erlebnisse und Seelenkonflikte – bis z. B. zu der inzestuösen Geschwisterliebe in 'Die Richterin' – gedeutet. Vom Menschen her wird der Dichter gesehen, das Werk erscheint als psychologisches Dokument, als ein andauerndes, wenn auch verhüllendes Selbstgeständnis, als ein »Bekenntnis seines Lebenskampfes«. Damit trifft das Buch an den spezifischen Gestaltungsweisen von Meyers Dichtung, an seiner Kunst vorbei; es muß notwendig, sowohl angesichts der Gedichte wie der Novellen, zu irrigen Deutungen führen, die nicht sichtbar machen, was dieses Werk als Leistung und Anstrengung des Künstlers, ja, der Kunst gegenüber dem Leben einschließt. Hier ist die Gefahr neuer Legendenbildungen eingetreten.

Die Differenzierungen, die durchweg das Verständnis der Dichtung des Realismus aus der bürgerlichen Abschirmung gelöst haben und es spätzeitlicher, komplexer, gebrochener sehen lassen, fanden einen breiten Spielraum angesichts der Lyrik und Prosa von C. F. Meyer[149]). Gegen seine Verharmlosung zum Altmeisterlichen sind mit extremem Pendelschlag Interpretationen vorgegangen, die äußerste Spannungen, Widersprüche, Verstörungen als die fundamentalen Elemente seines Schaffens herausarbeiten. Darin kann auch eine Verführung zu einer neuen Mythenstiftung unter dem Aspekt des Dämonischen, der »tragischen« Literaturgeschichte liegen. Eine zeitabhängige Mythologie bedeutete die lange viel diskutierte These F. Baumgartens über Meyers Renaissancismus und Ästhetizismus[150]); ihr stellt Robert Mühlher[151]) den Dichter des Gewissens, der Sittlichkeit, der Moral als Erben der Reformation entgegen. »Nicht die Schönheit, sondern das Gewissen, nicht das Ästhetische, sondern das Ethische, nicht das Leben, sondern der Tod, der Geist ist Meyers Leitidee.« Er wird hier mit Überspitzung zum Anwalt des Kreuzes gegen die Prometheuswelt. Gegen den ahistorischen, weltanschauungspsychologischen Typenbegriff Renaissancismus setzt Mühlher einen allerdings ebenso ahistorischen Typen- und Stilbegriff Manierismus. Er leitet ihn, in sich recht komplex und widersprüchlich, von den Stiltheorien der Kunstgeschichte ab; literarisch glaubt er ihn bei Shakespeare, Cervantes,

[149]) Vgl. dazu den die kleineren Spezialarbeiten berücksichtigenden, auch früher zurückgreifenden kritischen Literaturbericht von Werner Oberle, Conrad Ferdinand Meyer. Ein Forschungsbericht, Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. VI, 1956, S. 231–252.

[150]) Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Herausgegeben von Hans Schumacher, Scientia Verlag, Zürich 1948, 279 S.

[151]) Robert Mühlher, Conrad Ferdinand Meyer und der Manierismus. In: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, Verlag Herold, Wien 1951, S. 147–230.

Montaigne, Michelangelo, Gracian – und noch bei Thomas Mann fassen zu können. Nach Dvořak begreift er ihn als Generalbegriff für alle geistigen Bewegungen des späteren 16. Jahrhunderts zwischen Renaissance und Reformation einerseits, der gegenreformatorischen Epoche des Barock andererseits. Ihr Kennzeichen ist die Auflockerung aller Bindungen, die Relativierung aller Normen, also das Spätzeitliche in Weltanschauung und Stil. Ein Verdienst liegt in der gehäuften Fülle von Mühlhers Motiv- und Formbeobachtungen am Werk Meyers, die aus der Perspektive zum Manierismus angeregt wurden. Aber der Eifer dieser Belegh äufungen führt zu einer Identifikation Meyers mit den historischen und stilistischen Erscheinungsformen des Manierismus, die ihn seiner eigenen historischen Zeit entfremdet – einer Spätzeit, die als solche sich den typischen Ausprägungen jeder Spätzeit verwandt zeigt, aber dies Typische doch in ihrer eigenen Formensprache, der zwar einerseits eklektizistischen, andrerseits wiederum eigengeprägten Sprache des späten 19. Jahrhunderts ausbildet. Mühlher verfährt unhistorisch, wenn er Meyer zu einer Wiederholung des Manierismus des 16. Jahrhunderts macht, ohne über die Möglichkeiten und Grenzen solcher idealtypischen Wiederholungen oder Analogien unter gewandelten historischen Voraussetzungen zu reflektieren. Er verfährt im Widerspruch zum methodischen Gesetz der Einheit des Kunstwerks, dessen einzelne Motive und Formen nicht zu einem Belegmaterial zersprengt werden dürfen, das zwar isolierte Parallelstellen reichlich anbietet, aber übersehen läßt, daß sie erst im jeweils eigenen und ganzen Sinn- und Formenzusammenhang des Werkes, dem sie entnommen werden, ihren bestimmten und funktionalen Ausdruckswert erhalten. Mühlher argumentiert nur mit isolierten Motiv- und Formzügen; hätte er sich entschlossen, jeweils ein ganzes Gedicht, eine ganze Novelle unter dem Aspekt des Manierismus literarisch, nicht nur durch kunstgeschichtliche allgemeine Parallelisierungen, zu interpretieren, hätte er sich wohl an der Grenze dieser Methode befunden. Gleichartige Elemente nehmen in verschiedenen Strukturen verschiedene Bedeutungen an. Diese geistesgeschichtliche Typologie verfährt, wenn sie z.B. einen Zusammenhang von Michelangelo und Shakespeare, Cervantes und Greco, Palestrina und Bosch bis zu Füssli, Goya, Ensor, Kubin und Georg Heym zusammenfaßt und in ihn auch C.F. Meyer einarbeitet, allzu konstruktiv, zumal, wenn dies zusammen unter der weltanschaulichen Signatur eines tief religiösen, mit Gott ringenden Menschentums moralistischen, nicht ästhetischen Geblüts verstanden wird.

Gleichartige Bedenken erregt das methodisch ähnlich verfahrende Buch von Louis Wiesmann[152]). Auch er betont, mit einer aus der Fülle schöpfenden, Lyrik wie Erzählkunst und Briefe ausbeutenden Beleghäufung, das Vieldeutige, Rätselhafte, ja letzthin »Undeutbare«, das C.F. Meyer eignet – seine verhüllende Sprache mittels Gegensätzen und Masken. Die Untersuchung des Wechselverhältnisses von Erlebnis und Dichtung, von Bekenntnis und distanzierender Objektivierung im sich verschließenden Bild breitet eine Vielzahl der inneren Spannungen und Gegensätze aus: zwischen Lebensschwäche und Leidenschaft, in der Todesthematik und Todessymbolik, der Feuer- und Gewittersymbolik, in seiner Welt der Masken, im Vieldeutigen seines Verhältnisses zum christlichen Glauben, zum Schicksal, im Widerspruch von Weltlust und Askese, Chaos und Harmonieverlangen. Neben Faszination und Leiden des Undurchsichtigen tritt die Flucht in die Stille, in die Schönheit, in den Tod, in den Traum der Gerechtigkeit, in

[152]) Louis Wiesmann, Conrad Ferdinand Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Herausgegeben von Friedrich Ranke (†) und Walter Muschg, Heft 19, Francke Verlag, Bern 1958, 286 S.

das Schweigen der Seele. Wiesmann setzt starke Akzente; bedenklich erscheint auch hier die Methode, die Motive zu isolieren und absolut zu setzen, also aus dem Gestaltungszusammenhang im Gedicht oder in der Novelle herauszulösen. Denn erst im Gestaltungszusammenhang, der ihnen die relativierende Funktion, die Gegenzüge mitteilt, sie mit diesen zum Gleichgewicht bringt, über ihnen eine Ökonomie des Ganzen auswiegt, die dem Einzelmotiv seine Grenzen setzt, bekommen diese Beobachtungen ihre rechten Sinnverhältnisse. Der methodische Grundsatz, daß jede dichterische Aussage nur aus dem thematischen und formalen Gefüge des Werkganzen, aus seinem Zusammenspiel des Gegensätzlichen zu verstehen ist, wird hier ungebührlich vernachlässigt – ebenso die Analyse der gestaltenden Metaphorik und Sprache, die mittels ihrer Distanzierungen, Maskierungen und Andeutungen als formende Gegenspannung im Gedicht wie in der Novelle wirksam ist. Der zweite Teil des Buches setzt zu dem eigentlichen Anliegen des Verfassers weit ausholend, mit beträchtlicher Kenntnisfundamentierung an: er sucht, Weltbild und Stil Meyers in den Rahmen des Barock zu spannen, überzeugt, daß »das Weltbild Meyers, das dem Verständnis Schwierigkeiten bietet, von den klaren Anschauungen des Barock aus besser zugänglich und in vielem überhaupt erst deutbar wird«. Wiesmann stellt der Mühlherschen Manierismus-These mit dem gleichen konstruktiv typologischen Verfahren die These von Meyers »Barock« an die Seite. Dies Barock wird weit gefaßt; es umgreift Shakespeare, Calderon, Gryphius wie Racine, Pascal und Molière in einem »Atemzug«. Wiesmann bemerkt selbst die Problematik des synthetischen Verfahrens. Aber: »Wo Typologie und Geistesgeschichte das Feld beherrschen, muß das Besondere vor dem Allgemeinen zurücktreten. Es wird nachher um so nötiger sein, in die Darstellung der gemeineuropäischen Kultur wieder Unterschiede einzuzeichnen und zuletzt auch Meyer in seiner Eigenart abzuheben.« Die gemeinsamen Züge des europäischen Barock definiert Wiesmann unter den Leitbegriffen Bewegung und Verwandlung, Metaphorik von Licht und Beleuchtung, Offenheit ins Unendliche, Schicksalsbewußtsein, Pessimismus, Vanitas mundi, Unsicherheit und Angst, Thematik der Maske und des Welttheaters. Gerade dem letzteren – der Metaphorik des Welttheaters, des Maskenspiels, der Simultanität von Schein und Wesen – gelten breite und oft sehr einsichtige Ausführungen. Die Problematik dieser psychologisch-typologischen Barock-Konstruktion liegt jedoch nicht allein in ihrer allzu großzügigen Synopsis historisch sehr verschiedenartiger Erscheinungen, nicht nur darin, wie sie zu Meyer hinübergespielt, er wiederum ihr angenähert wird, sondern auch darin, wie der Verfasser ihre Anwendung auf Meyer selbst wiederum einschränken muß, um ihn noch mit anderen typologischen Strukturen in Kontakt zu bringen. Er erklärt Meyer der französischen Klassik näher als dem »reinen« Barock (was ist das?), obwohl er andrerseits wiederum dem Klassischen fern steht und es mindestens mit einer »barock-romantischen Formensprache« verschmilzt. Das ergibt neue Kombinationen. »Die meisten barocken Züge in Meyers Werk könnten auch romantischen Ursprungs sein.« Jedoch findet sich Meyer bei einer Scheidung von Barock und Romantik wiederum »auf der Seite des siebzehnten Jahrhunderts«. Schließlich räumt der Verfasser selbst ein, daß Meyers Stil sich nicht an historische Vorbilder anknüpfen, nur aus der eigenen Zeit verstehen läßt. Diese Zeit wird als »fin de siècle« verstanden. Damit öffnen sich neue Kombinationswege. Die Endzeit des 19. Jahrhunderts rückt jetzt typologisch mit dem Manierismus nach Mühlhers Definition zusammen; Meyer erscheint wie Flaubert und Mallarmé als Artist des Klassischen in gebrochener Zeit. Dieser Aspekt des 19. Jahrhunderts läßt ihn mit Stifter, der überpointiert auf Weltangst, Weltdunkel, Erstarrung, Ohn-

macht und Todesgegenwart interpretiert wird, mit Vigny und Flaubert zusammen erscheinen. Ihre Dichtung wird in der »Schönheit des Erlöschenden oder des Erloschenen«, in der »Vision des Schönen auf dem Grund eines Grauens« zur Gemeinsamkeit; ebenso charakterisiert sie ein rational, bewußt, aus dem Willen gestalteter Stil. Wiederum tritt an die Stelle der individuell bestimmten Konturen die typologische Generalisierung und Kombination. Das Buch ist gut geschrieben, klug, gelehrt, es bringt im einzelnen neue Einsichten und Beleuchtungen. Dennoch stellen sich erhebliche Bedenken ein: gegen die Methode der geistesgeschichtlichen, psychologischen und stilistischen Typologisierungen, die einen Anschein von Identität kühn schaffen, wo gerade durch ihn hindurch nach dem historisch und individuell Spezifischen zu fragen wäre. Gegen eine Überpointierung zum »Tragischen« und Artistischen, die die dichtungsgeschichtliche und weltanschauliche Position des späteren 19. Jahrhunderts einseitig akzentuiert und sich aus isolierenden Motiv- und Bildauswahlen speist, nicht aus der immanenten Gesamtinterpretation einzelner Schöpfungen. Gegen die Methode der synoptischen Assoziation und Kombination, die schließlich alles mit allem vermischt und allzu großzügig »Lebenshaltungen« und »Kunstwillen« verschiedener Epochen und Stile zusammenpaßt. Der Horizont der Weltliteratur und Dichtungsgeschichte, in den Meyer hier eingefügt wird, ist so weit gespannt, daß die Konturen verschwimmen. Um so dringlicher wird das Bedürfnis nach einer Untersuchung, die das Werk in seiner Individualität und Geschichtlichkeit aus sich selbst interpretiert.

Darin hat Heinrich Henel[153]) Wesentliches mit vorbildlich exakter methodischer Besonnenheit und Prägnanz geleistet. Zur Spitze der gewichtigsten Bücher dieses Berichtabschnitts darf man sein Buch 'The Poetry of C.F. Meyer' rücken. Er beschreibt die äußere und innere Entwicklungsgeschichte, zugleich die ästhetische und historische Formphänomenologie von Meyers Symbollyrik; begründet durch ein minutiöses, viel bisher unbekanntes Material erschließendes, philologisch meisterhaft intensives Studium der Nachlaßmanuskripte und der in ihnen aufbewahrten Entwürfe, Fassungen und Fragmente. Seine zentrale These entwickelt sich im Beweis, daß, im Gegensatz zum »realistischen« Erlebnis- und Bekenntnislied, der Unmittelbarkeit seiner Stimmungen und Welterfahrungen, mit C.F. Meyer der Einsatz zu einem lyrischen Symbolismus beginnt, der in R.M. Rilkes Lyrik seine Gipfelung gefunden hat. Es fragt sich, ob diese Gegensätzlichkeit derart scharf präzisiert werden kann; die Lyrik seit Goethe gestaltet sich als »symbolisches« Sprechen. Übergänge muß Henel selbst anerkennen. »The uniqueness of Meyer's position, finally, is due to his dual role of heir to the romantic tradition and initiator of the symbolist manner.« Überzeugend wird dargelegt, wie in dieser Lyrik sich das Ich in Bildern verhüllt, verschweigt, nur in Symbolen seine in Tiefen des Unbewußten zurückweisende, höchst komplexe Innerlichkeit gestaltet. In diesem Verschweigen der lyrischen Selbstaussprache liegt in der Tat eine Wendung, die eine neue Phase des lyrischen Sprechens einleitet; sie liegt ebenso in der artistischen Konzentration auf das zu höchster Verdichtung gestaltete Werk. »His concern was to make poetry, not to render a poetic account of his life.« Wiederum erscheinen hier die Grenzlinien gegenüber der voraufgehenden Lyrik sehr scharf gezeichnet. In das engere Thema ist eine die Geschichte der deutschen Lyrik zentral berührende Aussage eingeschlossen: mit C.F. Meyer scheint der produktive Entwicklungslauf der Lyrik Goethes und der Romantik

[153]) Heinrich Henel, The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer. The University of Wisconsin Press, Madison 1954, 333 S.

beendet zu sein. Völlig überzeugend ist Henels Darstellung der Entstehungs-, Wandlungs- und Reifungsgeschichte von Meyers Gedichten, wobei er sich auf das eigentlich lyrische Opus begrenzt, die Balladen beiseite läßt, die ihm so wie die Novellen geringeren Ranges erscheinen[154]).

Meyers lange Jahre des Wartens, qualvolle Jahre des fast sprachgelähmten, mit dem Druck des Epigonalen kämpfenden Dichters, deutet Henel als Jahre des inneren Ringens um die eigene Sprache und Form für jene »Motive« eines gestauten und höchst komplexen inneren Erlebens, die er nur in objektivierenden, von außen empfangenen symbolhaltigen »Themen« und Bildern zur dichterischen Erscheinung zu bringen vermochte. Die Unterscheidung von »Motiv« und »Thema« bedeutet eine Grundlage des Buches. Das »Motiv« meint die seelenhafte Substanz, die innere Realität des Gedichts; solche Motive bedürfen thematischer Verfestigungen in Bildern, in Situationen, Dingen und Szenen, die sie symbolisierend aufzunehmen vermögen. Die Zahl dieser Motive, in denen sich ein ganzes Leben mit aller Vielschichtigkeit konzentriert, die also nicht subjektiv-realistische Stimmungen bedeuten, ist konstant, begrenzt; das langsam erarbeitete Ziel des Dichters war, ihnen die größte Intensität und Spannungsfülle der bildhaft-symbolischen Gestaltung zu geben. Aus der Geschichte dieser Motive und ihrer variablen Kombination mit wechselnden Themen, Bildgestaltungen baut sich eine adäquate Deutung von Meyers Lyrik und dessen auf, was in ihr als innere Zuständlichkeit des Dichters zum Ausdruck kam. Der Vergleich der verschiedenen Fassungen erhellt das Komplexe des jeweiligen Symbolbezugs; er zeigt, welche Vielstimmigkeit in ihm aufgefangen wird. Die einzelnen Kapitel des Buches verfolgen, mit der Textgeschichte, Motiv- und Symboldeutung von 'Liederseelen' einsetzend, in beständiger Differenzierung und Vertiefung dieser Leitlinien, wie sich aus Grundmotiven der inneren Erfahrung und ihrer Verknüpfung mit Themen, die Meyer der erfahrenen Wirklichkeit, seiner Natur- und Geschichtskenntnis entnahm, seine Gedichte in mühevollem Versuchen und Verwerfen, im Sich-Spalten, Sich-Verbinden der einzelnen Fassungen zur Reife gelangten. Bemerkenswert ist, wie sich in diesem Buch, das mit gelassener Gründlichkeit Schritt für Schritt besonnen abwägt, zum Philologen und Historiker der Kritiker gesellt. Aus der Untersuchung entwickelt Henel ästhetische Maßstäbe, nach denen als objektiven kritischen Voraussetzungen er urteilt und richtet. Gewiß können sie nur in Annäherungen eine völlig verbindliche Objektivität erreichen; ein Spielfeld des Subjektiven wird bleiben, wie bereits von Werner Oberle eingewandt wurde[155]). In den die Motive und Themenwandlungen verfolgenden Kapiteln liegt das Hauptgewicht des Buches; sie sind geordnet nach 'White Blossoms at Night', (darin der Weg von der allegorischen zur metaphorischen und endlich symbolischen Struktur), 'Charon's Boat', 'The Wedded Monk'. Unter dem generellen Titel 'Profilation' ('Sprossung') wird in den Entwicklungen der Motivkomplexe 'A Bird's Wing', 'Sounding Silence', 'Bread and Wine' in breiter Darlegung verfolgt, wie sich jeweils eine Gedichtreihe durch innere Abzweigungen entfaltete, bereicherte, umwandelte und formte. Diese Ausführungen unterstützen graphische Stemma-Zeichnungen. Immer wieder wird klug und behutsam das Komplexe von Meyers »Traumleben«, seiner »Weltanschauung«, seiner Erfahrungen des aktiven Lebens, der Einsamkeit, des Todes, seiner Paganes und Christliches als

[154]) Kritisch gegenüber den Balladen verhält sich auch eine Studie von Wolfgang Kayser über L. Uhlands 'Die Jagd von Winchester' und Meyers 'Jung Tirel'. In: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur, Francke Verlag, Bern 1958, S. 184–194.

[155]) Werner Oberle siehe Anm. 149.

Widerspruch vereinigenden Religiosität angedeutet oder entwickelt, so daß an den Gedichten das Ganze von Dichter und Werk aufscheint. Die Vollendung des Lyrikers findet Henel, wo Motiv, Thema und Symbolgestaltung zur vollen Dekkung gelangen; er verschweigt nicht, daß oft das Allegorische sich vordrängt, die Symbolgestaltung nicht ausreicht, das Thema sich verdinglicht, unbewältigte Rückfälle in das Erlebnisgedicht mit Sentimentalisierungen eintreten. Das letzte Kapitel untersucht die zyklische Ordnung der Ausgabe von 1882 (»Museum in a Temple«) und widmet sich besonders dem 'Vorsaal', in dem er, trotz geringeren Ranges der hier versammelten Gedichte, eine symbolische Darstellung von Meyers frühem sprachlosem Traumleben erkennt. »They tell of lives unlived, of hopes frustrated, of a virginal state preceding active living, of false starts and unhappy infatuations, of the 'dream hoard', of the muses, who will not be coerced, and of the liberating power of poetry. In other words, the title of the first section, 'Vorsaal', is ambiguous.« Ein Bericht über die Manuskripte Meyers schließt das Buch ab; in Text und Anmerkungen ist eine oft ausführliche und sehr kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung niedergelegt. Wichtigste Vorarbeit für die kritisch-historische Edition der Gedichte ist hier geleistet; sie vergegenwärtigt, welche Schwierigkeiten mit ihr verbunden sind und welche Erwartungen sie aufruft. Henels Buch verdiente längst eine Übersetzung.

Ein kurzer Vortrag, bereits 1947 veröffentlicht[156]), hat seine Grundthesen sehr scharf absetzend formuliert. Eine gewisse Modifikation, zugleich eine bedeutende allgemeine Weiterführung bedeutet die Abhandlung »Erlebnisdichtung und Symbolismus«[157]). Henel klärt hier, was er, am Beispiel romantischer Naturlyrik, vor allem Eichendorffs entwickelt, als Erlebnisgedicht versteht; er deutet auf seinen Zusammenhang mit der romantischen Naturauffassung. Ihm stellt er einen Zusammenhang zwischen dem Symbolismus und der Naturwissenschaft seiner Zeit gegenüber, ohne allerdings in Einzelheiten des Nachweises einzutreten. Dieser Ausgang von einer geschichtlichen Verbindung von Dichtung und Naturwissenschaft, bisher zu wenig beachtet, nicht zufällig dem gegenwärtigen Bewußtsein offensichtlich, erscheint wesentlich und fordert genaueren Ausbau. Henel erhofft daraus ein »Prinzip« ... »wonach sich die Entwicklung der deutschen Lyrik im 19. Jahrhundert als ein sinnvoller historischer Vorgang begreifen ließe, denn die Ablösung der Erlebnisdichtung (und erst recht des Realismus und Naturalismus) durch den Symbolismus ist als ein inter-literarischer Prozeß unverständlich, und ist auch bisher nicht befriedigend erklärt worden«. Der Wandel und das Versiegen des »Erlebnisgedichts« (ein neuerdings rechtens diskutierter Begriff, da er meist zu pauschal und unklar verwandt wird) im 19. Jahrhundert bis zu Th. Storm und Th. Fontane läßt sich auffassen als eine zunehmende Aufspaltung zwischen fühlendem Ich und verdinglichter Welt, als ein Versiegen der Bezeugungskraft und Wahrheitsaussage des fühlenden Ich und als dessen Vereinsamen und Verstummen gegenüber einer mehr und mehr in das Disparate, Einzelne, Dingliche auseinanderfallenden Welt. Sie stellt der Frage des fühlenden Ich nach dem Grunde der Existenz ein Schweigen entgegen und fordert eine um so größere Anstrengung, sich durch das Einzeln-Dinghafte in das Welträtsel einzuvertiefen, je mehr das fühlende Verlangen, diese Frage nach dem Weltganzen, sich auf das abgelöste und subjektivierte Ich zurückverwiesen erlebt. Hierher gehört die zunehmende Monologisierung des Erlebnisgedichts im 19. Jahrhundert, ebenso seine Sentimentalisierung, seine Flucht in den »punktuellen« Augenblick (F. Th. Vischer), seine Selbstreflektion

[156]) Heinrich Henel, C. F. Meyer's Poetry, Monatshefte, Wisconsin 39, 1947, S. 81–88.
[157]) Erlebnisdichtung und Symbolismus, DVjs. 32, 1958, S. 71–94.

und sein Rückzug in das Genrehafte. Der Rez. muß zu näherer Ausführung auf sein angekündigtes Buch verweisen. Was Henel in seinem Buch über Meyer als Gegensatzpaar verstand, möchte er in dem Aufsatz mehr als ein historisch übergängliches Nacheinander verstanden wissen; doch greifen ästhetisch-systematische Antithetik und historische Entwicklung auch hier ineinander. Henel verlegt die Scheidungsschwelle jetzt weiter zurück: bis zu E. Mörike. Heine hätte wohl herangezogen werden können. Vor allem dient der Aufsatz der Klärung des Symbolismusbegriffs – entgegen der Kritik Emil Staigers, in dem Aufsatz 'Das Spätboot' (s.u.), die die Symbolstruktur aller Lyrik und die »Künstlichkeit« des Symbolismus betonte, die aus der Perspektive des Erlebnisgedichts oft genug gegen Meyers Gedichte eingewandt wurde. Der Symbolismus setzt für Henel ein, »wo ein Äußeres bewußt und betont für ein Inneres gesetzt wird«. Der Symbolist stellt den Gegenstand dar, an dem ihm die Art seines Erlebens bewußt wurde und demonstriert so die Wahrheit seiner Erkenntnis, die nicht mehr im fühlenden Ich verbürgt erscheint. Lag hier nicht auch der Grund für Meyers sprachlose lange Jahre, daß dies Ich, in sich selbst unsicher, seiner ungewiß geworden, nicht den Kontakt zu einem Weltganzen, zu dessen Erscheinungen und ihrer Sprache fand? Das Ich findet, klärt und verbirgt sich in der Symbolsprache der Dinge. Henel beschreibt, wie der symbolische Gegenstand, real genau beschrieben, zum Hauptthema, zur Sache selbst wird. An ihr erfährt sich der Dichter. Der Prozeß des Symbolisierens wird höchst bewußt. Der Symbolismus verkehrt die Kennzeichen des Erlebnisgedichts in sein Gegenteil, ohne damit, was Henel mit Leidenschaft verficht, an dichterischer Substantialität einzubüßen. Meyer und Rilke werden dessen Zeugen. Nochmals wird der historische Übergangswert von Meyers Lyrik betont. Es soll hier nicht auf die über den Symbolismus bis zum Expressionismus und zur Abstraktionskunst hinausgreifenden Weiterungen der Abhandlung eingegangen werden. Sie bedeutet einen gewichtigen Beitrag zur Frage nach den Wandlungen der Symbolsprache zwischen Romantik und Gegenwart. Anders, nämlich thematisch, deutet Kurt Wais[158]) die Wende der europäischen Lyrik im Symbolismus von Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Rilke. Er sieht das »entscheidend Neue in Gestalt und Gehalt zugleich« in einem Ergreifen der »tragischen Lyrik«, von der sich die deutsche Lyrik des 19. Jahrhunderts trotz Goethes 'Werther' und 'Faust' in einem Umweg um die seelische Problematik zurückgehalten habe. In Deutschlands rein musikantischer, friedvoller, inniger Stimmungslyrik fehle eine »Lyrik der inneren Not«. Das ist reichlich pauschal geurteilt. »Im Westen dagegen war man früh durch die literarischen Möglichkeiten erregt gewesen, das unerforschte Land der Düsternisse im Ich, Schwermut, Melancholie und Weltekel, spleen und ennuy zu erschließen.«

Auf dem Fundament der in diesem Buch entwickelten Einsichten beruhen schließlich H. Henels mehrfach veröffentlichte Einzelinterpretationen von Gedichten Meyers. Durchweg charakterisiert sie die Meisterschaft, eine exakte, sensible und zugleich kritische Grenzen bezeichnende Deutung mit der Quellen- und Entstehungsgeschichte der Texte und der Entwicklungsgeschichte von Meyers Symboldichtung zu verbinden, so daß die Einzelinterpretation auf das Gesamtproblem erhellend zurückdeutet. Es muß genügen, hier auf die Abhandlungen zu 'Psyche'[159]), wo Henel sein Verständnis der Struktur des symbolistischen Dichtens

[158]) Kurt Wais, Die Entfremdung der deutschen und französischen Lyrik im Neunzehnten Jahrhundert. An den Grenzen der Nationalliteraturen, a.a.O. S. 143–154.

[159]) Heinrich Henel, Psyche. Sinn und Werden eines Gedichts von Conrad Ferdinand Meyer, DVjs. 27, 1953, S. 358–386.

und die Formen der Begründung des Symbolismus in der deutschen Dichtung durch C.F. Meyer nochmals dargelegt hat, zu 'Lethe' und 'Stapfen'[160]), zu 'Nach einem Niederländer' hinzuweisen[161]). Eine knappe Interpretation von 'Schwarzschattende Kastanie' bietet S.S. Prawer[162]). »Meyer is a symboliste before Verlaine.« In Motiv- und Symboldeutung berührt sich endlich E. Staigers Studie 'Das Spätboot' eng mit H. Henels Ergebnissen[163]). Er weitet die Perspektive zur Weltliteratur (E.A. Poe, G. Rodenbach, die französische Dichtung), wenn er in dem biographisch begründeten »Zusammenhang von Wasser, Mutter und Tod« eine ihr verwandte Spätzeitlichkeit in der Wende zum Symbolismus begreift; wenn er nach dem inneren Zusammenhang fragt, der »zwischen der hier waltenden 'imagination de la matière', des stillen, schweren, gesättigten Wassers, dem Todesraum, der 'Poésie pure' und dem symbolistischen Stil besteht«. Meyer erscheint einem »lyrischen Nihilismus« zugehörig, der sich im 19. Jahrhundert immer gebieterischer vordrängt; symbolistische Kunst – als kunstvoll-künstliche Kunst, vom Leben abgeschieden, dem Unmittelbaren entzogen, kühle, endhafte Vollendung – hat es mit der Schattentiefe des Todes zu tun, der selbst höchstes Künstlertum bedeutet[164]). »Was noch als Kunst in Frage kommt, das muß den Tod erfahren haben.« Staiger akzentuiert das Spätzeitliche bei Meyer; Henel sieht in seiner Ablösung vom Erlebnisgedicht der Goethe-Tradition gerade das Werdende, Zukünftige, durch Rilke Sich-Vollendende. Zwei Perspektiven treten einander gegenüber, die angesichts des Bilateralen in Meyers Werk und seiner geschichtlichen Schwellensituation je einen Aspekt pointieren. Meyers Gedicht beendete eine Entwicklung, die zur Überreife kam; sie eröffnet eine Entwicklung, die, ohne Rangverlust, andere Formenwege gehen mußte. Staiger verschließt sich dem nicht. »Wie um den jungen Goethe rings nur Frühe und Verheißung strahlt, scheint Meyer in später Stunde zu kommen und seine Vollendung ein Ende zu sein. Doch wenn wir die Begriffe 'Anfang', 'Höhepunkt' und 'Ende' brauchen, fügen wir uns selbst noch einer Epoche der Geistesgeschichte ein und übernehmen ihre Maße. Von einem anderen Standpunkt aus verschieben die Linien sich vielleicht, und es könnte wohl sein, daß Meyers Spätboot eines Tages als Bote neuer poetischer Möglichkeiten gilt.«

---

[160]) Die Deutsche Lyrik. Bd. 2 Von der Spätromantik bis zur Gegenwart, a.a.O. S. 217–244.

[161]) Heinrich Henel, 'Nach einem Niederländer'. Wächter und Hüter. Festschrift für Hermann J. Weigand. Edited by C. Faber du Faur, K. Reichardt und H. Bluhm. Yale University New Haven, Connecticut, The Department of Germanic Languages 1957, S. 108–120. Vgl. auch M.C. Crichton, C.F. Meyers 'In Harmesnächten', Monatshefte, Wisconsin 47, 1955, S. 129–139.

[162]) S.S. Prawer, German Lyric Poetry. A critical Analysis of selected Poems from Klopstock to Rilke, Routledge & Kegan Paul Limited, London 1952, S. 191–194.

[163]) Emil Staiger, Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik. Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum Siebzigsten Geburtstag. In Verbindung mit Walter Henzen herausgegeben von Walter Muschg und Emil Staiger, Francke Verlag, Bern 1952, S. 117 bis 136. Ferner Emil Staiger, Conrad Ferdinand Meyer, Die tote Liebe, in: Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert, 2. Auflage, Zürich 1948, Atlantis Verlag, S. 204 bis 224. Staiger beschreibt dort an der Geschichte der verschiedenen Fassungen von 'Die tote Liebe' in sorgsamer Deutung den langsamen Prozeß der Formfindung und Gestaltklärung des Gedichts.

[164]) Von solcher Umkehrung des Verhältnisses Kunst und Leben handelt auch Karl S. Guthke, Kunstsymbolik im Werke C.F. Meyers, Wirkendes Wort 8, 1957/58, S. 336 bis 347.

Benno von Wieses Schiller-Monographie*

Dieses Schillerbuch ist von der ersten bis zur letzten Seite aus einem echten Enthusiasmus heraus geschrieben. Weil der Verfasser aus seiner Verehrung für Schiller kein Hehl macht und weil er mit der ganzen ihm zur Verfügung stehenden Gelehrsamkeit und Interpretationsbegabung seiner Aufgabe dient, wurde es zu einer der seltenen, großen Monographien, in denen das Total der menschlichen und künstlerischen Eigenart Schillers erfaßt ist. Dadurch unterscheidet sich das Buch auch von den anderen wertvollen Gaben zum Schillerjahr 1959, denn in dieser Schiller-Darstellung geht es nicht um den Menschen und Dichter – wie bei Buchwald – oder um den Dichter als Künstler – wie bei Storz – oder um die »Phantasie« – wie bei Cysarz –, sondern um das Gesamtbild Schillers, das einmal isoliert von Goethe – soweit das überhaupt möglich ist – gesehen und mit all seinen Widersprüchen und rätselvollen Entwicklungen selbstgesetzlich umrissen werden sollte. Um das zu erreichen, mußte der Verfasser immer wieder neu und selbständig mit der Textanalyse der Dichtung oder der Prosaschriften Schillers beginnen. Ergebnisse der neueren Forschung konnten wohl zu weitgespannten Gesichtspunkten verhelfen, aber niemals diesen frischen Ansatz vom dichterischen Wort her ersetzen. Es bedurfte aber nicht nur einer großen Begabung und echten Anteilnahme, sondern auch unermüdlicher Kleinarbeit, um die großen Linien einer autonomen Charakteristik, die allein durch Textinterpretationen sichtbar werden konnten, nicht wieder durch Einzelheiten zu verwischen. Alles Entbehrliche an Hinweisen ist in die reichen Anmerkungen verwiesen, die dem Forscher weiterhelfen und wirklich das Für und Wider in der wissenschaftlichen Diskussion widerspiegeln. Das präzise Inhaltsverzeichnis ergänzt die zuverlässigen Register (G. Rohrmoser) und ermöglicht dem Benutzer des Werkes rasche Orientierung. Aber alle diese praktischen Wegweiser durch das Gestrüpp der Namen, Werke, Fragmente und Zeitschriften blieben ohne rechten Nutzen, wenn nicht der Aufbau des Buches so sorgfältig und aufeinander bezogen durchkomponiert wäre. Allgemeine historische, philosophische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen für den Bildungsgang bleiben stets in Sichtweite, selbst wenn bestimmte Entwicklungen der Dichtung gegeben und sogar ganze Szenen interpretiert werden. Immer wieder durchschneiden systematische Gesichtspunkte den trotzdem festgefügten, biographisch angelegten Aufbau des Ganzen. Gerade dadurch wird der Blick wieder frei für das immanente Künstlerschicksal Schillers. Solche Kapitel wie 'Grundformen des Erlebens' (S. 32–52), 'Von der Idee zur Wirklichkeit'

*) von Wiese, Benno: Friedrich Schiller. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1959. (XXI, 867 S. gr. 8°) Leinen DM 39.50.

(S. 279–298), 'Aneignung der Antike' (S. 395–427) geben diesem monographischen Beispielwerk den modernen Charakter. So hätten sich vor dem Schlußkapitel durchaus ähnliche Exkurse als Ergänzung denken lassen wie z.B. 'Anfänge einer neuen Poetik' (S. 428–445), durch die Schillers entschiedene Wendung zu der ihm eigenen Dichtungsart, der sentimentalischen Dichtung, noch schärfer betont worden wäre.

Beachtenswert bleibt die Heranziehung des neuen sich stets erweiternden Quellenmaterials, z.B. in den Kapiteln über die immer noch nicht vollständig erschlossene Bedeutung der Popularphilosophie für Schillers Jugenddramen (S. 76ff.) und über die drei Schlüsse des 'Fiesco' (S. 171ff.). Trotz dieser Fülle heterogener Stoffmassen fügen sich die ganz neu gesehenen Abschnitte über die Verbrüderung der Geister, über die Leidenschaft der Freundschaft (S. 34ff.), über die von Schiller vermißte Freiheitsbewertung in der Philosophie Fergusons (S. 82ff.), über Wielands Einfluß ohne Bruch in die Darstellung von Schillers Entwicklung ein und eröffnen neue Zugänge zu der gleichzeitig entstehenden Dichtung. Bei den Einzelinterpretationen beweist der Verfasser einmal mehr seinen Blick für das dichterische Kunstwerk und dessen Wirkung über Generationen bis in die Gegenwart. Hinweise auf die theologischen Szenen bei den 'Räubern' (S. 164), auf das »Bild des richtenden Gottes« in 'Kabale und Liebe' (S. 216), auf die Mißachtung des Menschlichen, die schließlich Fiesco stürzt (S. 180), auf das Pathos der Tat bei Verrina (S. 189) müssen hier als Kennzeichnungen des überzeitlichen dichterischen Theaters im Jugenddrama Schillers genügen. In jeder Interpretation eines Dramas findet der heutige Leser Bestätigung eigener Beobachtungen oder Anregungen zu neuer, gegenwartsnaher Auseinandersetzung mit oft überraschenden Deutungen.

Als Literarhistoriker wird man bei der Lektüre dieses Schillerbuches erfreut die Übereinstimmung in der Auswahl beispielhafter Szenen als Zeugnisse für Schillers wachsende Vervollkommnung als Dramatiker registrieren. Auch jeder Schulpraktiker kann seine ihm teuer gewordene Analyse Schillerscher Dramen durch die zeitnahe und zugleich dem Dichter gemäße Deutung auffrischen. Ich verweise besonders nachdrücklich auf die Abschnitte zu Schillers Lyrik und zu den ästhetischen Schriften. Allein wie die für jede Deutung gefährliche früheste Jugendlyrik Schillers unter der treffenden, zeitgebundenen Überschrift »os magna sonaturum« für die heutige Zeit bewahrt und doch am geschichtlichen Ort belassen wird, verdient einen besonderen Hinweis. Selbst wenn ein Leser dieses Kapitels (S. 115–135) nicht immer – wie der Schreiber dieser Besprechung – der Erhöhung dieser Stücke zu folgen vermag, so wird er sich doch fesseln lassen von der daraus entwickelten Weltsicht Schillers, die diesen erst für das werdende Drama bereit macht, ganz abgesehen von den berechtigten Hinweisen auf den dadurch neu gewonnenen bildlichen und sprachlichen Reichtum. Ohne jegliche Einschränkung dagegen gehört ein Superlativ des Lobes den großen Kapiteln über die 'Klassische Lyrik' (S. 565–624).

Wie hier zum erstenmal die sogenannte »Gedankendichtung« Schillers – sonst so wenig treffend als »philosophische Lyrik« bezeichnet – abgesondert und dadurch erst in der Wertung eliminiert wird von den frühen lyrischen Versuchen, sowie von der Spruchdichtung und der Ballade, das gehört zu den Höhepunkten des Buches. Wie hier das lyrische Gedicht als Vorgang der »Reinigung« gesehen, wie aber auch die Grenzen der lyrischen Gestaltung genau festgelegt werden, das kennzeichnet die neue Schillerforschung, in der noch deutlicher als 1955 das Streben nach wahrheitsgemäßer Beurteilung von Schillers Leistung

sichtbar wird. Besonders glücklich scheint mir die Differenzierung der lyrischen Gattungen (liedhafter, elegischer, hymnischer Ton), wenn ich mir auch bei einigen dieser Stücke ('Nänie', 'Das Glück') noch mehr Raum für die Deutung und die Heraushebung über andere Gedichte gewünscht hätte, besonders auch nach der formalen Seite hin. Bedauerlich auch, daß so wenig Platz blieb für Hinweise auf die Nähe zu Hölderlin, auf die Beurteilung der Gedankenlyrik im engeren Sinne durch Goethe, Humboldt und Körner. Auch zu der wachsenden Spiritualisierung des sprachlichen Ausdrucks in dieser Epoche wäre einiges hinzuzufügen gewesen. Dafür bringt der Verfasser aber neue Sicht in das Dunkel der Bewertungen von Schillers Ballade. Hier scheint mir ein anderer Höhepunkt der Darstellung zu liegen. Denn erst die Auffassung der Ballade als Sonderfall der »parabolischen« Erzählung eröffnet den rechten Zugang zu dieser für Schiller so kennzeichnenden lyrischen Gattung. Hier ließe sich eine längere Erörterung über die auch in der Ballade sichtbar werdende Eigenart der Schillerschen Reflexionsdichtung anschließen. Wie von Schiller in der Ballade – ganz anders als von Goethe – der naive, spannende Vorgang aus der Ereignissituation in die Reflexionsschicht gehoben wird, das bedeutet eine neue Erfüllung der sentimentalischen Dichtungsart, bei der Schiller dann aber auf die »einfache Aussage« nahezu verzichten muß. Bei Goethe geht die Entwicklung der Balladenform ganz andere Wege, wie er es selbst in seiner theoretischen Betrachtung über die Ballade beweist. In diesem Balladen-Kapitel ist wie in dem beispielhaften Abschnitt über Schiller als »Erzähler« (S. 299–329) nicht nur für den Schulpraktiker viel zu gewinnen. Immer fesselt bei dieser Analyse der theologische Aspekt. Ebenso stark wirkt die ungeschminkte Interpretation der beiden Schillerschen Romane, in der der Verfasser sich nicht scheut, den »Theologen« mit dem »Detektiv« in Schiller zu konfrontieren, um so eine besondere Polarität für die Erzählstruktur zu erfassen.

Daß Schiller als »Geschichtsphilosoph« (S. 330f.) in B. v. Wieses Deutung eine weithin gültige Charakteristik erfahren würde, war zu erwarten. Aber im ganzen bleibt die Darlegung der Philosophie und Ästhetik Schillers noch zu knapp. (Vor allem bei der Kant-Problematik!). Sehr nützlich und klärend zugleich wirkt die Trennung dieser Gedankengänge von der Deutung der Schillerschen philosophischen Schriften, zumal der Verfasser hier entschieden und mit vollem Recht die Verbindung von 'Politik und Ästhetik in Schillers Denken' durchführt. Ich zähle dieses Kapitel zu den allerbesten des Buches (S. 446–506). Hier ist ernst gemacht mit der Einbeziehung der französischen Revolution in Schillers philosophisches Weltbild. Ich kenne keine ebenso treffende wie exakte Darlegung dieses Fragenkomplexes – auch nicht von französischen Historikern – wie sie hier zum ersten Male gegeben wird. Besonders der zweite Teil dieses Kapitels, der die Vorstufe der ästhetischen Briefe und diese selbst behandelt, erscheint mir grundlegend für die Präzisierung so leicht verschwimmender Begriffe wie Veredelung, Aufklärung, Revolution, Wahrheit (des Künstlers) u.a.

Was hier über »leere« und »erfüllte« Unendlichkeit und über den »ästhetischen Staat« gesagt ist, eröffnet erst einen freien Zugang zu Schillers Ästhetik, die in engem Zusammenhang mit seinen politischen Anschauungen gesehen ist.

Von hier aus hätte sich leicht ein Übergang zu der Darstellung des von starken Spannungen erfüllten Verhältnisses Schillers zu Goethe (S. 507) finden lassen. Aber B. v. Wiese läßt dieses Thema der grundsätzlichen Verschiedenheit im politischen Denken Schillers und Goethes an dieser Stelle völlig beiseite. Es erscheint auch nicht in dem sonst ganz auf Grundsätzliches gerichteten Kapitel über Schiller als Historiker (S. 350–394). Eine Erklärung dafür liegt wohl in dem Streben, in

beiden Kapiteln rückgreifend Entwicklungslinien zu bieten. Daß sich dabei Linien verkürzen – wie bei dem Thema Goethehaß und Goetheverehrung – ist so verständlich. Der neue Einsatz liegt bei der Analyse des berühmten Gespräches vom Juli 1794 und bei der Festlegung der gemeinsamen Aufgaben des neuen Zeitalters. Von hier aus werden die beiden großen Schriften 'Die ästhetischen Briefe' und 'Über naive und sentimentalische Dichtung' in ihrer Bedeutung für die humanitären und poetischen Ziele beider ausgewertet. Leider vereinfachen sich auch dabei wieder die Darlegungen über die beiden neuen Dichtungsgattungen. Gerade hier hätte in einem Sonderkapitel etwa über die »Grundlegung einer eigenen Dichtungsart« ein letzter Gipfel der Darstellung von Schillers Besonderheit als Dichter erreicht und seine Eigengesetzlichkeit als Künstler von der Goethes abgesetzt werden können.

Damit öffnet sich ein weites Feld für zukünftige Spezialuntersuchungen: Wünsche an eine kommende Forschung sollen hier nicht laut werden, wie ich es auch vermeiden will, kleinere Desiderata zu erwähnen, die mir bei wiederholter Lektüre einzelner Kapitel aufgetaucht sind. Nur solche Fragen möchte ich an den Verfasser stellen, deren Beantwortung dazu beitragen könnten, die Wirkung dieses vorzüglichen Buches noch zu steigern. Immer werden sich Meinungsverschiedenheiten bei der Drameninterpretation ergeben. So beunruhigt mich (von kleinen Divergenzen in der Deutung bestimmter Szenen abgesehen) die S. 270 vorgetragene Auffassung von der Abschiedsszene des Marquis Posa von der Königin ('Don Carlos' IV, 21). Muß wirklich Schillers Kommentar im 11. und 12. Brief über den Don Carlos zum Charakter des Posa, daß er sich in »die Größe seiner Tat hülle, um keine Reue zu empfinden« so weitgehend auf Erhöhung Posas hin interpretiert werden? Schließt nicht gerade dieses erklärende Wort Schillers über die Haltung Posas auch die andere Deutung ein, daß Elisabeth die menschliche Schwäche des Marquis Posa bloßlegt, auf die Schiller im 11. Brief hinweist: »Ich wählte einen ganz wohlwollenden, ganz über jede selbstsüchtige Begierde erhabenen Charakter ... wenn ich ihn auch ... in Despotismus sich verirren ließ. Es lag in meinem Plan, daß er sich in dieser Schlinge verstricken sollte« (SA Bd. 16 S. 91)? Ich komme nicht über die Rede der Königin hinweg, »Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt« und sehe keineswegs ein Bekenntnis der Hochachtung für Posa (B.v.Wiese S. 270) darin, sondern eher den in diesem Dialog für die Königin kennzeichnenden konsequenten Ausdruck der Unbestechlichkeit ihrer Menschenbeurteilung, vor der sich dann Posa in die Größe seiner Tat flüchtet, um keine Reue empfinden zu müssen. Mir scheint hier der in der Schlußfassung des 'Don Carlos' von Schiller angestrebte Realismus in der Charakterisierung des Idealisten Posa sich besonders deutlich abzuzeichnen. Auch in Posa wird noch einmal das »menschliche Herz« durch den »politischen Kopf« verwirrt, wenn auch der Abstand zum prahlerischen Fiesco bereits sehr groß geworden ist, und Schiller seinen Posa durch das Selbstopfer für die Idee der Freiheit immer noch zum »Transzendieren« bringt. In der Gestalt des Marquis Posa sollte deutlich werden, daß auch ein reiner Idealist schuldig werden kann, »sobald er sich in moralischen Dingen von dem natürlichen praktischen Gefühl entfernt, um sich zu allgemeinen Abstraktionen zu erheben« (SA Bd. 16, S. 92). Darum läßt Schiller ja auch diesen 11. Brief, der zur Verteidigung von Posas Märtyrertod geschrieben ist, mit dem Wort enden: »Denn nichts führt zum Guten, was nicht natürlich ist.« Die Königin Elisabeth gewinnt nur an diesem »Gegenbild« des von seiner Natur entfernten männlichen Geistes in Posa ihre Eigenart als »schöne Seele«. Das wollte Schiller doch wohl mit ihrer Kritik an Posa in dieser

Szene zeigen und deswegen setzte er seine ausführliche Begründung für Posas Sterben im 12. Carlos-Brief fort.

Wenn Benno von Wiese gerade an dieser Stelle seines Buches vieles nur andeutet, so zeigt sich doch im weiteren Verlauf der Darstellung, daß es sich bei solchen Verkürzungen bei der Interpretation nicht um Eigenwilligkeiten in der Auffassung handelt. Denn gerade dem Todesproblem bei Schiller widmet er das ganze Buch hindurch seine besondere Aufmerksamkeit. Man brauchte zu dieser Szene im 'Don Carlos' (IV, 21) nur eine andere Partie aus der Schiller-Monographie von Wieses hinzuzunehmen, die zu dem ungewöhnlich reichen, mit neuen Beobachtungen erfüllten 23. Kapitel über 'Drama und Theater, Fragmente, Bühnenbearbeitungen, Übersetzungen' gehört: über die Bedeutung des Todes des Themistokles in dem gleichnamigen Tragödienentwurf. Mit vollem Recht betont der Verfasser dort, daß Schiller »das tragische Thema ganz von dem freien großartigen Sterben her« konzipiert habe, ohne das eine Auflösung des Konfliktes unmöglich gewesen wäre. Der Tod erscheint hier noch deutlicher als im 'Don Carlos', in der 'Braut von Messina' oder den 'Maltesern' als Apotheose. Erst der vom »Helden« selbst gewollte Tod macht ihn zum eigentlichen Selbsturheber der Freiheit: »Der Tod ist hier durchaus ein transzendierender Akt des Erhabenen, der die gleichermaßen aus Reinem und Unreinem gemischte Natur des Helden von Unreinem reinigt und ihn jetzt erst Held im absoluten Sinne des Wortes werden läßt«. Diese (S. 683) auf den Themistokles bezogene Charakteristik des Sterbens einer Hauptperson im Drama hätte genausogut ihren Platz bei der Interpretation dieser Abschiedsszene Posas von der Königin haben können. Er hätte jede mögliche Unsicherheit in der Textdeutung beseitigt und zugleich weitergewiesen. Aber gegen eine so ausgedehnte Analyse sprach wohl das Gewissen des Verfassers, der sich stets für den Umfang seiner Darstellung selbst Grenzen setzte.

Manchmal bedauert man diese Rücksichtnahme, denn man sieht deutlich, daß von dieser Stelle der Carlos-Interpretation her bereits der Beginn einer neu einsetzenden Goetheannäherung in der Gestaltung naiver Charaktere erkennbar, andererseits das Beharren auf einer sentimentalisch angelegten dramatischen Dichtung sichtbar wird, die im 'Wallenstein' erst ihre mittlere Linie erreicht, nachdem Schiller die theoretischen Schriften zum Tragischen und Erhabenen abgeschlossen und die ersten Gespräche mit Goethe über diese Fragen begonnen hat. Aber es wäre ungerecht, bei einem so umfangreichen Buch gerade mit der Kritik an der Ausführlichkeit der Darstellung einzusetzen, wo doch bei jeder Dramen-Interpretation klar und bestimmt neue Gesichtspunkte herausgehoben werden, selbst wenn man mit der Bevorzugung bestimmter Begriffe nicht immer übereinstimmt. Ob die Nemesis-Auffassung – so einleuchtend sie für Schiller als Dramatiker der Geschichte am Wallenstein gefaßt ist – auch für Schiller als Tragiker in der dargelegten Allgemeingültigkeit (vgl. auch S. 685) beibehalten werden kann, muß offenbleiben. Besonders in 'Wallensteins Tod' ließe sich vom Begriff des »Erhabenen« her ein Gesichtspunkt von gleicher Gewichtigkeit finden, zumal B. von Wiese die Entstehung der Schrift 'Über das Erhabene' mit vollem Recht in die Jahre der abgeschlossenen ästhetischen Spekulationen um 1795 einordnet (S. 679). An anderen Stellen seines Buches will der Verfasser seine strenge Nemesis-Auffassung immer mit der tragischen Fabel eng verbunden wissen (S. 691 u. 808). Aber was bedeuten solche persönlichen Akzentuierungen gegenüber der klaren Wegweisung bei anderen Dramen-Interpretationen wie der zu 'Maria Stuart', wo das Transzendieren so eindringlich von der Todesbewährung und Todesüberwindung her begründet wird. Genau so klar bleibt der Verfasser in seiner folge-

richtigen Analyse des romantischen Trauerspiels 'Die Jungfrau von Orleans', bei der er von der Eingangs- zur Verklärungsszene am Schluß einen engen Zusammenhang zeichnet und mit Recht auf jenen »Idyllenplan« Schillers hinweist (S. 745). Im Tode Johannas hat Schiller den »Übertritt in den Gott« mit seiner Auslöschung alles Sterblichen in dieser letzten Szene angedeutet. Er hat damit keineswegs seine eigene Kritik an Goethes Egmont-Schluß aufheben, sondern die Wirkung seiner sentimentalischen Dichtungsart am Ende eines religiösen Festspiels unter Beweis stellen wollen. Dieser Gedanke, daß Schiller seine sentimentalische Poesie auch in der Dramatik durchsetzen wollte, hätte auch im Abschnitt über die 'Braut von Messina' jene vieldiskutierte Schwierigkeit zwischen Handlungsgeschehen und dessen chorischer Reflexion erklärt. Gerade das meinte Schiller doch mit dem Hinweis auf die »Reinigung« des tragischen Gedichtes durch den Chor (S. 761). Mit der Deutung des 'Tell' als Festspieldrama, in dem die politisch gewordene »Idylle« die Versöhnung von Idee und Wirklichkeit vollzogen ist, kann ich mich nicht befreunden. Hier wünschte ich mir die Trennung des von Schiller als Höhepunkt aller Poesie gesehenen Begriffes »Idylle« gerade von einer politischen Thematik noch viel entschiedener vollzogen. Dagegen eröffnet die 'Tell'-Interpretation in ihrer Betonung des »Ungeheuren« in der menschlichen Mißachtung des Vatergefühles (Apfelschußszene) genug Perspektiven auf die »Ursünde des Bösen«, die Schiller in Geßlers Forderungen an einen einzelnen und an ein Volk bloßstellen und zur Bestrafung durch Menschen freigeben wollte. Für die Schillerforscher wird das 25. Kapitel über 'Warbeck' und 'Demetrius' noch lange als Diskussionsgrundlage dienen, denn hier schließt sich durch den Fragmentcharakter besonders des 'Demetrius' die Tür der gültigen wissenschaftlichen Erkenntnis. Hier führt selbst der Nemesis-Gedanke nicht mehr zur Klarheit sondern ins Geheimnisvolle (S. 808). Benno von Wiese endet an dieser Stelle seine Monographie. Er entläßt den Leser mit dem Hinweis auf Schillers bis in die Todesstunde lebendige Bereitschaft zu poetischer Gestaltung, indem er den Monolog der Marfa aus dem 2. Aufzug des 'Demetrius' zitiert – die letzten Zeilen von Schillers Hand – und mit dem Wachrufen der Gestalt des Orpheus, der selbst vor »Toten und Geistern« von der Schönheit und der Freude des Lebens gesungen habe, wie es Schiller in diesem Fragment andeutet.

Man wird es diesem Bericht über von Wieses Schillerbuch anmerken, daß er aus Dankbarkeit für ein solches aus echtem Schiller-Enthusiasmus geschriebenes Werk entstanden ist, selbst wenn an manchen Stellen Unterschiede in der Textauffassung und Wünsche nach einer gelegentlich größeren Ausführlichkeit hervortreten. (Klarere Unterscheidung dessen, was Schiller unter »Natur« verstanden hat in Fortsetzung Sprangers und eingehendere Hinweise auf Formprobleme bei der Lyrik.) Das beruht auf der Eigenart des klassischen Werkes Schillers, das immer neue Fragen zuläßt. Es hieße aber, den Sinn jeder wissenschaftlichen Arbeit in Frage stellen, wenn man diesem Werk nicht den Rang beließe, den es im Jubiläumsjahr 1959 einnimmt und wohl über Jahrzehnte hin behalten wird.

Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert (Mainz)

Eingesandte Bücher

Deutsche Philologie im Aufriß. 2., überarbeit. Aufl. Hrsg. unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Fachgelehrter v. Wolfgang Stammler. Lfrg 25 bis 27. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1960. (Sp. 193–768, 4°) je Lfrg DM 7.50

Menhardt, Hermann: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Bd 1. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur. 13.) Berlin: Akademie-Verlag 1960. (III, 676 S. 2°) DM 88.–

Verzeichnis der im Entstehen begriffenen Dissertationen aus dem Gebiete der deutschen Sprache und Literatur. Liste IV: Meldungen vom 1. 5. 1959 bis 30. 6. 1960. Berlin-Dahlem: Zentrale Kartei germanistischer Dissertationen im Germanischen Seminar der FU Berlin 1960. (28 S. 2°) DM –.80

*

Cochlaeus, Johannes: Brevis Germanie Descriptio (1512) mit der Deutschlandkarte des Erhard Etzlaub von 1512. Hrsg., übers. u. komment. von Karl Langosch. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit. Bd 1.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960. (198 S., 1 Kte, 8°) Leinen DM 19.–

Deutsche Wortforschung in europäischen Bezügen. Hrsg. v. Ludwig Erich Schmitt. Bd 1. Gießen: Wilhelm Schmitz 1958. (XVIII, 635 S., 41 S. Karten. 8°) DM 32.– (Bd 2 noch nicht erschienen.)

Griesbach, Heinz, u. Schulz, Dora: Grammatik der deutschen Sprache. München: Max Hueber 1960. (XVI, 436 S. 8°) Geb. DM 14.80

Hofmann, Winfried: Das rheinische Sagwort. Ein Beitrag zur Sprichwörterkunde. (Quellen u. Studien zur Volkskunde. Bd 2.) Siegburg: Verlag F. Schmitt 1959. (194 S. 8°) DM 12.50

Kettmann, Gerhard: Die Sprache der Elbschiffer I. (Mitteldeutsche Studien. 22.) Halle: VEB Max Niemeyer 1959. (VIII, 272 S. gr. 8°) DM 30.35

von Kienle, Richard: Historische Laut- und Formenlehre des Deutschen. (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. A. Hauptreihe, Nr 11.) Tübingen: M. Niemeyer 1960. (X, 326 S. 8°) Leinen DM 22.50

Martin, Bernhard: Die deutschen Mundarten. Mit 21 Karten im Text. 2., neubearb. Aufl. Marburg: N. G. Elwert 1959. (VIII, 188 S. 8°) DM 12.50, Leinen DM 15.50

Mitzka, Walther: Grundzüge nordostdeutscher Sprachgeschichte. 2. Aufl. Mit 20 Karten. (Deutsche Dialektgeographie. Bd 59.) Marburg: N. G. Elwert 1959. (147 S. 8°; Kartenanhang) DM 16.80

Mitzka, Walther, u. Schmitt, Ludwig Erich: Deutscher Wortatlas. Bd 8 u. 9. Gießen: Wilh. Schmitz 1958/59. (V, 77 Bl., 10 Karten; V, 47 Bl., 11 Karten; gr. 4°) je Leinen DM 15.–

Müller, Ernst Ehrhard: Wortgeschichte und Sprachgegensatz im Alemannischen. (Bibliotheca Germanica. 8.) Bern: Francke Verlag 1960. (180 S. gr. 8°) DM 21.–

Ochs, Ernst: Badisches Wörterbuch. Lfg 26: Hahnen-schritt – Härunkilis. Lahr: M. Schauenburg 1960. (S. 533–564, gr. 4°) DM 8.–

Schirmer, Alfred: Deutsche Wortkunde. Kulturgeschichte des deutschen Wortschatzes. 4. Aufl., bearb. v. Walther Mitzka. (Sammlung Göschen. Bd 929.) Berlin: de Gruyter & Co. 1960. (123 S. kl. 8°) DM 3.60

Schwarz, Ernst: Sprache und Siedlung in Nordostbayern. Mit 13 Abb. im Text, e. Grundkarte u. 15 Deckblättern. (Erlanger Beiträge zur Sprach- u. Kunstwissenschaft. Bd IV.) Nürnberg: Verlag Hans Carl 1960. (XX, 465 S. 8°; 1 Beilage) Leinen DM 48.50

Wängler, Hans-Heinrich: Grundriß einer Phonetik des Deutschen mit einer allgemeinen Einführung in die Phonetik. Mit e. Sprechplatte. Marburg: N. G. Elwert 1960. (VIII, 156 S. gr. 8°) DM 19.80

*

Bachmann, L. G.: Singen und Sagen. Roman des Mittelalters. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1948. (616 S. mit Zeichn., 8°) Halbleinen DM 7.–

Becker, Henrik: Bausteine zur deutschen Literaturgeschichte. Ältere deutsche Dichtung. Halle: VEB Max Niemeyer 1957. (IX, 401 S. gr. 8°) Leinen DM 19.–

Bernards, Matthäus: Speculum Virginum. Geistigkeit u. Seelenleben der Frau im Hochmittelalter. (Forschungen zur Volkskunde. Bd 36/38.) Köln: Böhlau-Verlag 1955. (XVI, 262 S., 8 Taf., gr. 8°) DM 18.–

Bonaventuras Legenda Sancti Francisci in der Übersetzung der Sibilla von Bondorf. Hrsg. v. David Brett-Evans. (Texte des späten Mittelalters. H. 12.) Bielefeld: Erich Schmidt 1960. (212 S. 8°) Karton. DM 16.80

de Boor, Helmut: Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung. 770–1170. 4., verbess. Aufl. mit e. bibliograph. Anhang v. Dieter Haacke. (de Boor/Newald: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd 1.) München: C. H. Beck 1960. (VIII, 295 S. gr. 8°) DM 12.–, Leinen DM 15.50

Dichtung der Stauferzeit I/II. (Der Deutschunterricht. Jg 5, 1953, H. 2; Jg 6, 1954, H. 5.) Stuttgart: Ernst Klett 1953. (98, 116 S. gr. 8°) DM 4.20 und 4.40.

Freudenthal, Karl Fredrik: Gloria Temptatio Conversio. Studien zur ältesten deutschen Kirchensprache. (Göteborgs Universitets Årsskrift. Vol. LXV. 1959, 2.) Göteborg: Universität 1959. (156 S. gr. 8°) Karton. Kr. 15.–

Heffner, R-M. S., u. Petersen, Kathe: A Word-Index to ›Des Minnesangs Frühling‹. Madison/Wisc./USA: University of Wisconsin/Dept. of German 1942. (III, 110 S. 4°)

Hoepffner, Ernest: Les Troubadours. Dans leur Vie et dans leurs Oeuvres. (Collection Armand Collin. No 295.) Paris: Librairie Armand Colin 1955. (224 S. kl. 8°)

Johannes von Saaz: Der Ackermann aus Böhmen. Textausgabe v. L. L. Hammerich u. G. Jungbluth. Heidelberg: Carl Winter 1951. (71 S. gr. 8°) DM 4.80

— Der Ackermann aus Böhmen. Hrsg. v. L. L. Hammerich u. G. Jungbluth. I: Bibliographie. Philologische Einleitung, Kritischer Text mit Apparat, Glossar. (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-Filologiske Meddelelser. Bd XXXII, Nr 4.) København: Ejnar Munksgaard 1951. (252, 4 S. gr. 8°) dän. Kr. 15.–

Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen. Hrsg. v. Edward Schröder. Mit e. Nachw. v. Ludwig Wolff. 3 Teile. 3. resp. 2. Aufl. Berlin: Weidmann 1959. (XXVIII, 77; XII, 83; XII, 75 S. 8°) Karton je DM 5.–

Lauffer, Otto: Frau Minne in Schrifttum und bildender Kunst des deutschen Mittelalters. Hamburg: Hansischer Gildenverlag 1947. (91 S., 4 S. Abb., 8°) Karton DM 7.80

Lieder der Minnesänger. Von den Anfängen bis zu Walther von der Vogelweide. Auswahl u. Nachwort v. A. Seebaß. (In der: Sammlung Klosterberg.) Basel: Benno Schwabe & Co. 1951. (159 S. 8°) Geb. sfr. 4.75

von Polenz, Peter: Karlische Renaissance, Karlische Bildungsreformen und die Anfänge der deutschen Literatur. Sonderdruck aus d. Mitteilungen des Marburger Universitätsbundes 1959, 1/2, S. 27–39.

Ruprecht, Dietrich: Tristitia. Wortschatz und Vorstellung in den althochdeutschen Sprachdenkmälern. (Palaestra. Bd 227.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959. (150 S. gr. 8°) DM 16.80

Schossig, Alfred: Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik. Halle: VEB Max Niemeyer 1957. (XXIV, 272 S., 4 Falttaf., 8°) Halbleinen DM 31.70

*

Crumbach, Franz Hubert: Die Struktur des Epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste. (Schriftenreihe der pädagogischen Hochschule Braunschweig. H. 8.) Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei u. Verlag 1960. (373 S. 8°) Leinen DM 16.80

Grimm. – Unbekannte Briefe der Brüder Grimm. Unter Benutzung des Grimmschen Nachlasses und anderer Quellen in Verbindung mit Jörn Göres hrsg. v. Wilhelm Schoof. Bonn: Athenäum-Verlag 1960. (480 S. gr. 8°) DM 40.–

Hamann, Richard, u. Hermand, Jost: Naturalismus. Mit 59 Abb. u. 10 farb. Taf. (Deutsche Kunst u. Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Bd II.) Berlin: Akademie-Verlag 1959. (336 S. gr. 8°) Leinen DM 24.–

Hill, Claude, and Ley, Ralph: The Drama of German Expressionismus. A German-English Bibliographie. Chapel Hill/NC/USA: The University of North Carolina Press 1960. (XII, 211 S. gr. 8°) $ 5.–, geb. $ 6.50

Horkel, Wilhelm: Der christliche Roman heute. Eine Studie. München: Claudius Verlag 1960. (28 S. gr. 8°) Karton. DM 1.80

Horst, Karl August: Das Spektrum des modernen Romans. Eine Untersuchung. München: C. H. Beck 1960. (154 S. 8°) Leinen DM 8.80

Hubbell, Jay B.: The South in American Literature. 1607–1900. Durham/NC/USA: Duke University Press 1954, ²1959. (XIX, 987 S. gr. 8°) Leinen $ 10.–

Humboldt. – Spranger, Eduard: Wilhelm von Humboldt und die Reform des Bildungswesens. Unveränd. Neuausg. mit Nachträgen. Tübingen: M. Niemeyer 1960. (XIV, 275 S. 8°) Leinen DM 16.80

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. 2., verbesserte u. erweit. Aufl. Mit e. Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen: Max Niemeyer 1960. (XVI, 430 S. gr. 8°) Leinen DM 28.–

Minder, Robert: Das Bild des Pfarrhauses in der deutschen Literatur von Jean Paul bis Gottfried Benn. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Jg 1959, Nr 4.) Wiesbaden: Franz Steiner 1960. (26 S. gr. 8°) DM 2.80

Nivelle, Armand: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. [Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant. 1955, für die Übersetzung neubearbeitet.] Aus d. Französ. v. Verf. Berlin: de Gruyter & Co. 1960. (VI, 263 S. gr. 8°) Leinen DM 28.–

Rosenberg, Edgar: From Shylock to Svengali. Jewish Sterotypes in English Fiction. Stanford/Cal./USA: Stanford University Press 1960. (XI, 388 S. 8°) Leinen $ 6.50

Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe der Werke. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Bd 14: Vorlesungen über Universalgeschichte (1805–1806). Mit Einleitung u. Kommentar hrsg. v. Jean-Jacques Anstett. Paderborn: Verlag Ferd. Schöningh 1960. (LXXXI, 227 S. gr. 8°) DM 24.–, Leinen DM 28.–

Sehrt, Ernst Th.: Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie. Interpretationen zum englischen Drama der Shakespearezeit. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philolog.-histor. Klasse. F. 3, Nr 46.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960. (213 S. gr. 8°) DM 19.80, Leinen DM 23.–

Spiel, Hilde: Welt im Widerschein. Essays. München: C. H. Beck 1960. (VI, 298 S. 8°) Leinen DM 15.80

Transitions in American Literary History. Ed. by Harry Hayden Clark. Durham/NC/USA: Duke University Presse 1953. (XV, 479 S. gr. 8°) Leinen $ 6.–

Ullmann, Stephen: The Image in the modern French Novel. Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus. Cambridge: The University Press 1960. (VIII, 315 S. 8°) Leinen sh 35/–

Wagenvoort, H.: Studies in Roman Literature, Culture and Religion. Leiden: E. J. Brill 1956. (IX, 317 S. gr. 8°) Leinen fl. 30.–

*

Benn, Gottfried: Ges. Werke in 4 Bden. Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Bd 3: Gedichte. Wiesbaden: Limes Verlag 1960. (632 S. 8°) Leinen DM 25.50

— Lohner, Edgar: Welt und Ausdruck des späten Ich. Interpretation eines Gedichts von Gottfried Benn. Sonderdruck aus Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF Bd X, H. 3, Juli 1960, S. 305–325

Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit e. Bibliographie. Hrsg. v. Paul Stöcklein. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1960. (332 S. 8°) Leinen DM 24.80

Fischart. – Sommerhalder, Hugo: Johann Fischarts Werk. Eine Einführung. (Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Kulturgeschichte der germanischen Völker. NF. 4.) Berlin: de Gruyter & Co. 1960. (137 S., 2 Taf., gr. 8°) Leinen DM 14.–

George. – Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst, hrsg. u. eingel. v. Walther H. Perl. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. 1960. (140 S. mit 1 Abb. u. Faks., 8°) Geb. DM 20.–

Goethe, Johann Wolfgang: Italienische Reise. 1786–1788. München: Hirmer Verlag 1960. (556 S. mit 77 z. T. farb. Bildern und Faks.-Beil., 4°) Leinen DM 60.–

— Müller, Joachim: Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethestudien. Leipzig: Koehler & Amelang 1960. (257 S. kl. 8°) Karton. DM 4.50

Grabbe, Christian Dietrich: Werke und Briefe. Histor.-krit. Gesamtausgabe in 6 Bden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. v. Alfred Bergmann. [Bd 1:] Werke. Bd 1 Emsdetten: Verlag Lechte 1960. (XVIII, 676 S., 2 Faks., 8°) Subskriptionspreis: Leinen DM 20.–

Grillparzer – s. Schiller

Heyse, Paul: Die Reise nach dem Glück. Eine Auswahl aus dem Werk. Auswahl u. Nachwort v. Gerhard Mauz. Stuttgart: J. G. Cotta 1959. (799 S. 8°) Leinen DM 22.80

Hölderlin. – Ryan, Lawrence J.: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne. Stuttgart: W. Kohlhammer 1960. (VII, 368 S. gr. 8°) Leinen DM 27.–

Hofmannsthal. – Hederer, Edgar: Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960. (368 S., 1 Taf., 8°) Leinen DM 22.–

Kafka. – Pongs, Hermann: Franz Kafka, Dichter des Labyrinths. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag 1960. (134 S. 8°) Karton. DM 12.–

Mann, Thomas, u. Kerényi, Karl: Gespräch in Briefen. Hrsg. v. Karl Kerényi. Zürich: Rhein-Verlag 1960. (223 S. 8°) Leinen DM 19.80

Mörike, Eduard: Poems. Selected and ed. by Lionel Thomas. (Blackwell's German Texts.) Oxford: Basil Blackwell 1960. (XXXV, 116 S. 8°) sh 16 d 6

— Prawer, S. S.: Mörike und seine Leser. Versuch einer Wirkungsgeschichte. Mit e. Mörikebibliographie u. e. Verzeichnis der wichtigsten Vertonungen. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1960. (155 S. 8°) Leinen DM 11.–

Nadler, Karl Gottfried: Fröhlich Pfalz, Gott erhalts! Gedichte in Pfälzer Mundart mit Anhang: Hochdeutsche Gedichte. 20 Illustr. v. A. Oberländer. 9. Aufl. Lahr: M. Schauenburg 1958. (268 S. 8°) Leinen DM 6.80

Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. v. Paul Kluckhohn (†) u. Richard Samuel. 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte u. verbess. Aufl. [4 Bde.] Bd 1: Das dichterische Werk. Hrsg. v. Paul Kluckhohn (†) u. Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter u. Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer 1960. (XV, 660 S., 1 Taf., 8°) Leinen DM 33.–

Pound. – de Nagy, N. Christoph: The Poetry of Ezra Pound ›The Pre-Imagist Stage‹. (The Cooper Monographs. 4.) Bern: Francke Verlag 1960. (183 S. 8°) DM 18.–

Raabe. – Mayer, Gerhart: Die geistige Entwicklung Wilhelm Raabes. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zur Philosophie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960. (135 S. gr. 8°) DM 11.80, geb. DM 14.50

Ringelnatz. – Kayser, Werner, u. des Coudres, Hans Peter: Joachim-Ringelnatz-Bibliographie. Mit 10 Abb. (Sonderdruck aus: Philobiblon. Jg III/1959, H. 3.) Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. 1960. (36 S. gr. 8°) Geb. DM 10.–

*

Andreas, Willy: Geist und Staat. Historische Porträts. 5., neugestalt. Aufl. Göttingen: Musterschmidt-Verlag 1960. (221 S. 8°) Leinen DM 16.80

Hessen, Johannes: Wissen und Glauben. (Glauben u. Wissen. Nr 20.) München: Ernst Reinhardt Verlag 1959. (48 S. 8°) Karton. DM 2.80

Kölbel, Gerhard: Über die Einsamkeit. Vom Ursprung, Gestaltwandel u. Sinn des Einsamkeitserlebens. München: Ernst Reinhardt Verlag 1960. (248 S. 8°) Leinen DM 12.80

Schöffler, Herbert: Wirkungen der Reformation. Religionssoziologische Folgerungen für England u. Deutschland. [Neuausgabe von vier Einzelveröffentlichungen.] Frankfurt: Vittorio Klostermann 1960. (VII, 369 S., 1 Karte, gr. 8°) Karton. DM 24.50, Leinen DM 29.50

Friedrich Schneider

DANTE / Sein Leben und sein Werk

Fünfte, stark erweiterte Auflage. 1960. Gr. 8°. Etwa XII, 320 Seiten, 15 Tafeln. Leinen etwa DM 20,–. (Im Druck).

Der Autor, einer der führenden deutschen Dante-Forscher, legt sein Werk nunmehr in fünfter, bis auf den jüngsten Stand der Forschung ergänzter Auflage vor. Er gibt ein flüssig geschriebenes Lebensbild des großen Florentiners und behandelt ausführlich dessen Werke, im Mittelpunkt die Göttliche Komödie. Das Buch wendet sich sowohl an den Wissenschaftler als auch an den Dante-Freund. Die wissenschaftlichen Nachweise sind gesondert in einem Anhang. Eingehende Register erschließen den Inhalt; eine Zeittafel, drei große graphische Darstellungen vom Aufbau der Jenseitsreiche der Göttlichen Komödie und die ausführlichen Bildtafeln dienen der Veranschaulichung des Textes.

Fedor Schneider

ROM UND ROMGEDANKE IM MITTELALTER

Die geistigen Grundlagen der Renaissance

Zweite, unveränderte Auflage. 1959. Gr. 8°. XII, 308 Seiten, 32 Tafeln (35 Abbildungen). Leinen DM 28,–

Jacob Burckhardts scharfer Zäsur von Mittelalter und Renaissance setzt Fedor Schneider eine kontinuierliche Auffassung gegenüber, die in der „Wiedergeburt der Antike" bereits vorhandene, wenn auch zum Teil verborgene, lebendige Kräfte sieht, die zu einem bestimmten Zeitpunkt wieder in das volle historische Licht und Bewußtsein treten.

Gerda Doublier

MARIA STUART / Ihr Leben als Königin und Frau

1959. 8°. 319 S., 13 T. (16 Abb.), 1 Stammtafel. Leinen DM 16.50

„Überraschenderweise trotz des großen Schrifttums über die schottische Königin die erste wissenschaftliche Lebensbeschreibung in deutscher Sprache. Auf Grund aller erreichbaren Quellen, mit deutlicher Sympathie, aber doch auch Kritik, erhalten wir hier ein gesichertes Lebensbild der Königin... Eine besonders wertvolle Beigabe ist die deutsche Übersetzung der Briefe und Sonette von Marias Hand, auch wenn deren Echtheit immer umstritten bleiben wird."

Literaturanzeiger für das allgemeine wissenschaftliche Schrifttum

BÖHLAU VERLAG KÖLN GRAZ

MICHAEL LANDMANN

Der Mensch als Schöpfer und Geschöpf der Kultur

Geschichts- und Sozialanthropologie

237 Seiten, Leinen ca. DM 16,–

Der Mensch – das Kultur- und Traditionswesen von Anfang an! In dieser These gipfelt das Grundanliegen des bekannten Kulturanthropologen. Das vorliegende Werk vermittelt davon in immer wieder vertiefenden Ansätzen, seien sie geschichtlicher, begrifflicher oder systematischer Art, ein ungemein eindrucksvolles Bild.

Aus dem Inhalt: Von der Individual- zur Kulturanthropologie – Der Mensch als Diener des objektiven Geistes – Die fünf Begriffe der Geschichtlichkeit – Zwischen Tradition und Fortschritt – Kulturphilosophie – Kulturbewußtsein – Kulturwissenschaft.

PAUL FERDINAND LINKE

Niedergangserscheinungen in der Philosophie der Gegenwart

Wege zu ihrer Überwindung

ca. 200 Seiten. Kart. ca. DM 11.–, Leinen ca. DM 13.–

Ein durch überragende Kenntnis seines Fachs ebenso ausgezeichneter wie durch die geistige Situation unserer Zeit leidenschaftlich bewegter Denker gibt sich Rechenschaft über die Frage: Ist der allgemein beklagte Niedergang der Kultur geknüpft etwa an das Versagen der Philosophie? Steht nicht dem zwar steigenden philosophischen Interesse eine bestürzende absinkende philosophische Gewissenhaftigkeit gegenüber? Indem der gelehrte Autor in aller Offenheit dieser Frage nachgeht, entsteht eine tieferregende Analyse unserer Zeit aus dem Geiste hoher moralischer Verantwortung.

ERNST REINHARDT VERLAG MÜNCHEN/BASEL

PAUL LUDWIG LANDSBERG

Einführung in die philosophische Anthropologie

Zweite Auflage 1960. 199 Seiten
Leinen DM 14.50, kart. DM 12.50

KARL JUSTUS OBENAUER

Das Märchen

Dichtung und Deutung

1959. 336 Seiten
Leinen DM 26.50, kart. DM 22.50

HERBERT SCHÖFFLER

Wirkungen der Reformation

Religionssoziologische Folgerungen für England und Deutschland

1960. VIII, 369 Seiten, 2 Karten
Leinen DM 29.50, kart. DM 24.50

Ausführliche Prospekte auf Wunsch

VITTORIO KLOSTERMANN
FRANKFURT AM MAIN

HANNS W. EPPELSHEIMER

HANDBUCH DER WELTLITERATUR

Von den Anfängen bis zur Gegenwart

Dritte, neubearbeitete und ergänzte Auflage 1960

Lex. 8°. XIV, 808 Seiten. Leinen DM 65.–, kart. DM 59.50

Das Handbuch hat sich als Nachschlagewerk bewährt. Es sammelt und ordnet das zu Weltgeltung und Weltwirkung gelangte Schrifttum der Kulturvölker, die großen und kennzeichnenden Literaturdenkmäler der Zeiten, die Ausgaben und Übersetzungen und stellt die wichtigste, über Verfasser und Werke erschienene Literatur in knapper, zuverlässiger Auswahl zusammen.

Die Zuverlässigkeit der Angaben und die Treffsicherheit der Urteile sichern dem Werk den Ruf eines besonders nützlichen literarischen Hilfsmittels.
Gegen die Zweitauflage, die kurz nach dem Krieg erschien und naturnotwendig Lücken aufweisen mußte, ist das Material neu durchgearbeitet und gesichtet worden. Die auf dem Gebiete der Weltliteratur umfangreichen Neuerscheinungen der letzten fünfzehn Jahre sind berücksichtigt und in den Text eingearbeitet worden.

VITTORIO KLOSTERMANN
FRANKFURT AM MAIN

Neuerscheinungen:

OSTEUROPASTUDIEN DER HOCHSCHULEN
DES LANDES HESSEN
Band II

MARIA FISCHBACH-POSPELOVA

Polnische Literatur in Deutschland

104 Seiten – broschiert DM 10.40

Gestützt auf ein reiches Material bietet die Untersuchung den ersten geschlossenen Überblick über die Geschichte der Vermittlung, der Verbreitung und der Aufnahme der polnischen Literatur in Deutschland vom 17. bis in das 20. Jahrhundert und erschließt damit ein wichtiges Teilgebiet der deutsch-polnischen Beziehungen. Eine umfassende Bibliographie ist beigegeben.

VERÖFFENTLICHUNGEN DES SLAVISCH-BALTISCHEN SEMINARS
DER UNIVERSITÄT MÜNSTER/WESTFALEN
Band IV

ULRICH BUSCH

Die Seinssätze in der russischen Sprache

196 Seiten – broschiert DM 21.50

Der Verfasser untersucht die Eigenart solcher Sätze wie „Der Himmel ist dunkel", „Du warst mein Freund", „Er wird ein anderer Mensch sein" in der russischen Sprache. Anhand von alt- und neurussischen Texten sucht er die Herkunft und den Sinn der verschiedenen Arten des russischen „Seinssatztyps" zu zeigen.

MAINZER ABHANDLUNGEN ZUR MITTLEREN
UND NEUEREN GESCHICHTE
Band V

KLAUS HÖRNER

Georg Christian Joannis

VI, 160 Seiten - broschiert DM 14.20

Der Verfasser untersucht Leben und Werk, besonders aber die historische Methode von Georg Christian Joannis (1658–1735), der sich im wissenschaftlichen Geiste der Mauriner und Bollandisten als Quellensammler und Geschichtsschreiber der Mainzer und Pfälzer Vergangenheit widmete.

GÜNTER HERZBERG

Der Zeitgeist

Kritik – Problematik – Entwurf

94 Seiten - broschiert DM 8.20

In dieser Arbeit wird versucht, Impulse für ein neues Lebensgefühl und einen progressiven Gestaltungswillen zu vermitteln, um eine Belebung und Straffung unserer allgemeinen geistigen Konzeptia, eine „Regeneration" zu erreichen.

VERLAG ANTON HAIN KG · MEISENHEIM/GLAN

HANS PYRITZ †

Goethe-Bibliographie

Fortgeführt von Heinz Nicolai und Gerhard Burkhardt
unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Schröter

Lieferungen 1–4

Preis je Lieferung (80 S. Gr.-8°) DM 8.60

„Die sich beständig verzweigende Vielfalt der Forschung erschwert eine unerläßliche Übersicht; zeitbedingte Lücken und Unterbrechungen haben den Gesichtskreis weiter eingeengt, und viele altbewährte Hilfsmittel sind dadurch in ihrem aktuellen Wert gemindert worden. Darum begrüßt man auf dem ‚unübersehbar gedehnten Meer des Goethe-Schrifttums' besonders dankbar einen zuverlässigen ‚Kompaß', zumal wenn Anordnung und Auswahl so umsichtig geboten sind wie in vorliegender Bibliographie; die oft recht schwierigen Entscheidungen zum Wesentlichen wurden vorbildlich getroffen . . . Die bisher behandelten Gebiete der Forschung und Editionen, Zeugnisse und Überlieferungen, der bildlichen Welt (die erfreulich berücksichtigt worden ist), lassen keinen Wunsch offen . . . Das Verdienst dieser mühsamen und zugleich verantwortungsschweren kritischen Tätigkeit kann schwerlich hoch genug geachtet werden."

GERHARD BAUMANN *in „Archiv für das Studium der neueren Sprachen" Bd. 193, H. 4*

„In a commendably clear declaration of aims and principles in his ‚Provisional Preface', Professor Pyritz modestly claims for his handbook the value of a compass for voyagers on the illimitable sea of Goethe-literature. The simile is apt, and could be elaborated in terms of shallows and depths, doldrums and storms and shifting currents. Rash indeed would be the man who set out upon this ocean without such guidance, and courageous the man who undertakes to survey and order its dismaying vastness. Mr. Pyritz intends to do this in one stout volume of about 8 fascicles (about 650 pages), presenting in systematic array the ‚Goethe-Schrifttum' from the beginning through 1954. In contrast to the Goedecke ideal of all-inclusiveness, the new enterprise will aim at judicious selection: ephemeral, didactic, propagandistic writings are to be excluded, for the art of omission, ‚Die Kunst des Vergessens' (vi), and concentration on the essential are necessary in an area of such extent . . ."

WALTER SILZ *in ‚The Germanic Review'*

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Sprachliche Bildung in der höheren Schule

von HANS GLINZ
Skizze einer vergleichenden Satzlehre für Latein, Deutsch, Französisch und Englisch
Etwa 120 Seiten, Leinen etwa 10,– DM

Die Erforschung der inneren Form jeder Sprache hat den Weg geöffnet, die verschiedenen Sprachen in ihrer Struktur miteinander zu vergleichen und den Unterricht in der Muttersprache und in den Fremdsprachen sachgemäß zu verbinden. Diesen Weg beschreitet Hans Glinz in seiner vergleichenden Darstellung und Deutung des lateinischen, deutschen, französischen und englischen Satzbaues mit Hilfe von Begriffen, die gemäß den Forderungen der modernen Sprachwissenschaft nach objektiven, überprüfbaren Verfahren aus der Eigenwelt jeder Sprache gewonnen worden sind. An je einem lateinischen, französischen und englischen Textstück (Vergil, Giraudoux, G.B. Shaw) wird die geistige Prägung der Wortarten aufgewiesen, die Struktur der Sätze durchsichtig gemacht und die »innere Form« dieser Sprachen zur inneren Form des Deutschen in Beziehung gesetzt. Der rein wissenschaftlichen Analyse folgt je ein Abschnitt, der die nötigen Hinweise für die Verwirklichung in der Schulpraxis gibt. Dabei wird zugleich dargestellt, wie sich der Unterricht der höheren Schule in Muttersprache und Fremdsprache sachgerecht und ohne Bruch auf dem muttersprachlichen Unterricht der Grundschule aufbauen kann und so eine innere Einheit der gesamten sprachlichen Bildung vom Schuleintritt bis zur Oberprima möglich wird. Was eine solche Einheit für das gesamte Bildungswesen bedeutet, dürfte heute kaum jemand unterschätzen, und der Verfasser, durch seine wissenschaftliche und berufliche Laufbahn mit der reinen Sprachtheorie, dem Unterricht an der höheren Schule und dem Unterricht an der Grundschule gleichermaßen vertraut, bringt wohl in besonderem Maße die Voraussetzung mit, die zur Lösung dieser ebenso wichtigen wie schwierigen Aufgabe nötig sind.

PÄDAGOGISCHER VERLAG SCHWANN DÜSSELDORF

Soeben erschien:

ANTAIOS BAND I

(Jahrgang I der von Mircea Eliade und Ernst Jünger herausgegebenen Zeitschrift. 583 Seiten. Leinen 28.50 DM.) „Antaios" bemüht sich um eine Betrachtungsweise, deren Keim und Kern zwei Mächte von außerordentlichem Rang und großer, oft untergründiger Reichweite sind, nämlich *Mythos und Symbol.*

Um diesen beiden Mächten den ihnen gebührenden Platz zu sichern, ist zweierlei nötig: einmal die Besinnung auf das, was das Symbol in früheren Zeiten gewesen ist, und dann darauf, was es heute ist, sein könnte und sein sollte. Der weitgespannte Bogen, der von der Erforschung der schriftlosen Urzeit bis mitten in die Probleme unseres Jahrzehnts reicht, verleiht dem Unternehmen seinen Sinn und seine Einheit. Dem dichterischen Wort kommt dabei das gleiche Gewicht zu wie der wissenschaftlichen Aussage – vermitteln will „Antaios" also nicht nur zwischen einzelnen Disziplinen, sondern auch zwischen Dichtung und Wissenschaft.

Daraus ergibt sich, daß „Antaios" nicht im Dienste einer programmatisch faßbaren Weltanschauung steht; vielmehr kommen in dem vorliegenden Band alle die zu Worte, die sich um die Erkenntnis innerer Gesetzlichkeiten, Strukturen und Spannungsverhältnisse im Geistigen bemühen, und die den Sprung ins Spekulative dort, wo er nötig wird, nicht scheuen. Mit dem Jahrbuch wenden wir uns an alle die Leser, die bereit sind, derartige Probleme aktiv mitzudenken. Dabei zeigt sich, daß was zunächst nur als Äußerung eines Fachmanns auf seinem eigenen Gebiete gelten wollte, in einem unerwarteten Sinne aktuell werden kann.

So erklärt sich die kritische Auseinandersetzung – und die bewegte Zustimmung, die „Antaios" vom Tage seines Erscheinens ab in der Öffentlichkeit gefunden hat.

ERNST KLETT VERLAG STUTTGART

EUGEN FINK

Spiel als Weltsymbol

243 Seiten. Leinen DM 19.60

ERNST CASSIRER

Was ist der Mensch?

Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur

292 Seiten. Englisch broschiert DM 18.–

HANNAH ARENDT

Vita activa oder Vom tätigen Leben

375 Seiten. Leinen DM 28.80

HANS EDUARD HENGSTENBERG

Philosophische Anthropologie

2. Auflage. XIV und 396 Seiten.
Englisch broschiert DM 24.–

OTTO FRIEDRICH BOLLNOW

Existenzphilosophie

5. Auflage 1960. 137 Seiten. Leinen DM 9.60

OTTO FRIEDRICH BOLLNOW

Existenzphilosophie und Pädagogik

Ein Versuch über unstetige Formen der Erziehung

160 Seiten. Kartoniert DM 3.60 (Urban-Bücher 40)

EUGEN ROSENSTOCK-HUESSY

Die europäischen Revolutionen und der Charakter der Nationen

2. Auflage. XIX und 584 Seiten mit 52 Abbildungen.
Leinen etwa DM 36.–

W. Kohlhammer Verlag Stuttgart

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Reinhold Grimm, Die Sonne. Bemerkungen zu einem Motiv Georg Trakls. – Walter Jost, Stilkrise der deutschen Shakespeare-Übersetzung. Fritz Martini, Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie. – Peter Michelsen, Das Doppelleben und die ästhetischen Anschauungen Gottfried Benns. – Wolfgang Schadewaldt, Goethe, Plutarch und Sophokles. – Fritz Schalk, Das Problem der Spaniendeutung. – A. Smeeds, Carlyles Jean Paul-Übersetzungen. – Hugo Steger, Die Rotte. Zur Geschichte eines mittelalterlichen Musikinstruments.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Beriger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Willibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, Mary Wilkinson, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von F. K. Stanzel (Roman), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Gerhard Kaiser (Literatursoziologie), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Werner Betz (Germanisches Altertum), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Spamaay (Höfisches Epos), Michael Curschmann (Spielmannsdichtung), Bruno Boesch (Minnesang I), Günther Jungbluth (Minnesang II), Emil Ploss (Fachprosa des Mittelalters), Annelies Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Hanns Fischer (Spätmittelalter), H. O. Burger (Deutsche Literatur im 15. und 16. Jahrhundert), Erich Trunz (Barockliteratur), F. W. Wodtke (Empfindsamkeit), Arthur Henkel (Hamann), Hans-Egon Hass (Goethezeit), Benno von Wiese (Schiller), Walter Müller-Seidel (Romantik), Manfred Windfuhr (Heine), Claude David (Gerhart Hauptmann), Wolfdietrich Rasch (Deutsche Literatur um 1900), Klaus Wagenbach (Kafka), Hans Schwerte (Stilkonservative moderne Dichter), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Mathilde Hain (Volkskunde), E. J. George (Deutschlandkunde), M. Bémol (Vergleichende Literaturgeschichte in Deutschland seit 1945), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Wolfgang Iser (Stilprobleme des Manierismus in der englischen Literatur), Erwin Wolff (Englische Literatur des 18. Jahrhunderts), W. Erzgräber (Englische Lyrik des 20. Jahrhunderts), F. Link (Theorien zur amerikanischen Literatur), Fritz Schalk (Dante), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II) Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), H. O. Sieburg (Französische Revolution), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Willibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Hans Tintelnot (Barock in der bildenden Kunst), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Karlfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Marquard (Schelling), Odo Marquard (Nietzsche) u. a.

1848